DAS KUNSTWERK

L'OEUVRE D'ART THE WORK OF ART



BALLETT UND BILDENDE KUNST

8 | XII

FEBRUAR 1959



L'

UNE R

T H

A JOU

SERGEI

Sergei
propriét
Il prove
de l'an
reçu da
un but
Diaghil
En 1898
L'Art »),
concern
les pu
conserv
son pr
dans l
Paris,
il donn
de Mo
seils d
Paris.
Diaghil
Diaghil
époque
ballet,
parmi
Prokofi
charov
sentés
a été l
et à c
les pa
totale.
une id
Aux «
doués
et, da
occide
presqu
ses id
Michai
graphe
et Lif
contrô
monde
tempêt
du ba
moder
Après
assum
de ba
Et ai
long
dire c
a été
de so
En 19
diabè
en pl
dans
le che
faisai
Pavlo

L'OEUVRE D'ART

UNE REVUE SUR TOUS LES DOMAINES DES BEAUX ARTS

THE WORK OF ART

A JOURNAL COVERING ALL ASPECTS OF THE FINE ARTS

RÉSUMÉ FRANÇAIS

ENGLISH RESUMÉ

SERGEI DIAGHILEW (p. 5)

Sergei Diaghilew est né le 19 mars 1872 aux environs de Perm, dans la propriété de son père, Officier de la Garde du Tzar et grand propriétaire. Il provenait donc d'une couche sociale dont sont issus les plus grands artistes de l'ancienne Russie. A dix-huit ans, il se rendit à Saint-Pétersbourg. Il fut reçu dans un cercle de jeunes artistes que poursuivaient avec enthousiasme un but qui devait délivrer l'art des liens entravants du romantisme tardif. Diaghilew prit très rapidement la direction intellectuelle de ce jeune groupe. En 1898, il fonda le journal artistique « MIR ISKUSSTWA » (« Le Monde de L'Art »), une revue qui, du point de vue de son contenu comme en ce qui concerne sa présentation est restée jusqu'à nos jours un modèle pour toutes les publications analogues. Rapidement, il se fit des ennemis parmi les conservateurs et il transporta son centre d'activité à l'étranger. Paris fut son premier point d'attache. Là, il pensa avoir trouvé sa véritable vocation dans le mécénat. En 1906, il organise une exposition de peintres russes à Paris, l'année suivante, il prépare la voie aux compositeurs russes et en 1908, il donne la première audition dans le monde occidental du « Boris Godounov » de Moussorgski. Cet opéra est accueilli comme une révélation. Sur les conseils de ses amis, Diaghilew décide en 1909 d'amener le ballet russe à Paris. C'est ainsi que naît le 19 mai 1909, sous la direction générale de Diaghilew, la « Saison Russe » qui plonge Paris dans un délire d'enthousiasme. Diaghilew réunit autour de lui les artistes les plus remarquables de cette époque et le moment arrive où il divient, non plus seulement le centre du ballet, mais celui de tout l'art. Beaucoup de ceux qui comptent actuellement parmi les artistes les plus importants ont été découverts par lui: Strawinsky, Prokofiev, Auric, Sauguet et beaucoup d'autres. Picasso, Cocteau, N. Gontcharova, Rouault, Gris, Utrillo, de Chirico, M. Laurencin, Matisse furent présentés et révélés par lui au grand public comme peintres de décors. Diaghilew a été le premier à intéresser des peintres importants à la décoration scénique et à créer, par là même, la mise en scène moderne qui écarta de la scène les pauvres décors en carton-pâte de cette époque. Il recherchа l'oeuvre d'art totale. Musique, poésie, danse et peinture devaient s'unir harmonieusement en une idée commune.

Aux « Ballets Russes » ont appartenu les danseurs et les danseuses les plus doués de notre temps. L'époque de la renaissance du ballet était amorcée et, dans sa suite, on en vint à un dépoussièrage général dans tout l'art occidental. Les liens contraignants du romantisme essoufflé tombèrent. Comme presque aucun autre, Diaghilew aida à triompher la jeune génération et ses idées révolutionnant l'art.

Michail Fokine fut le premier et le plus important dans la série des chorégraphes modernes. Ses successeurs, comme Massine, Balanchine, la Nijinska et Lifar, montrèrent leurs premières oeuvres chez Diaghilew et sous son contrôle. De 1909 à 1929, avec son ensemble, Diaghilew a parcouru tout le monde civilisé, monté 72 premières mondiales, qui soulevèrent partout une tempête d'enthousiasme. C'est ainsi qu'éclata la troisième période florissante du ballet, dont l'apogée n'a pas encore été atteint de nos jours. Le ballet moderne était né.

Après la mort e Diaghilew, ses disciples parcoururent le monde entier et assumèrent la direction d'importants instituts d'art ou formèrent des troupes de ballet indépendantes qui soutinrent l'intérêt du public éveillé par Diaghilew. Et ainsi, dans beaucoup de pays, cet art est à nouveau vivant, après un long sommeil de Belle au Bois Dormant. Ce n'est pas à tort que l'on a pu dire que, dans les vingt années des « Ballets Russes de Serge Diaghilew », il a été fait davantage pour cet art que dans les quelque trois cents années de son existence.

En 1928, appururent chez Diaghilew les premiers symptômes d'un grave diabère. A peu près à la même époque, il se mit à se consacrer de plus en plus à des collections de livres rares, de manuscrits et de partitions et, dans une certaine mesure, à se détourner du ballet. Dans le domaine musical, le chef d'orchestre Igor Markévitch fut sa dernière découverte. La maladie faisait des progrès sans cesse plus grands et le 19 août 1929 mourut Sergei Pavlovitch Diaghilew.

Peter Klima

VARIATIONS SUR LE THEME « CHOREGRAPHIE, MUSIQUE, DECORS » (p. 8)

« Le ballet est la résultante d'un travail collectif, dans lequel le musicien, le peintre et le chorégraphe réalisent un projet commun, et ce, chacun avec les moyens qui lui sont propres. » (Arnold L. Haskell). Si éclairante que puisse paraître cette définition du ballet, en fait, son contenu ne se laisse pas si facilement cerner. Selon cet auteur, l'empreinte définitive du ballet est confiée à un triumvirat dont les collaborateurs particuliers ne peuvent être doués de droits égaux. L'assertion de Théophile Gautier: « l'objet véritable, unique et éternel du ballet est la danse » — dans la mesure où il s'agit d'un ballet académique — a pu conserver sa valeur presque intacte jusqu'à nos jours. De cette préférence manifeste accordée au pur élément de danse, on peut déduire cette conséquence logique que, dans la création d'un ballet, les droits les plus importants doivent être réservés au chorégraphe.

Mais, au début de l'histoire du ballet, à l'époque de la Renaissance et du Baroque, la part de la décoration était si prodigieuse qu'elle menaçait d'étouffer la danse et la musique. La Sallé réalisa la première une discrète réforme du costume, puis vint Noverre, avec des principes entièrement neufs et il tenta de reléguer la contribution des arts plastiques à la place qui lui revenait. Différents attributs importuns furent supprimés, mais pourtant les décors conservèrent jusqu'à la fin du XIXè siècle leur position prépondérante. A cette même époque, la musique était entièrement subordonnée à la chorégraphie. Beaucoup de maîtres de ballet de ce temps composaient eux-mêmes la musique de leurs ballets ou bien alors, ils exigeaient des compositeurs un accompagnement musical qui soit parfaitement adapté à la chorégraphie déjà composée. C'est ainsi qu'apparurent les « compositeurs de ballets » professionnels, qui étaient disposés à se soumettre aux ordres souvent dictatoriaux des maîtres de ballet.

Ce n'est qu'au début de notre siècle que cette situation se transforme : on commence à composer des ballets sur des oeuvres déjà existantes ou bien, si l'on commande comme auparavant, la musique pour un thème de ballet donné, on n'élabore la chorégraphie qu'avec la partition en mains.

Les rapports entre la danse et la décoration connurent également une transformation décisive. Certes, la conception du ballet qui l'emporte de nos jours exige également dans ce dernier domaine une participation originale et d'une haute qualité mais, en même temps, elle est parvenue à cette constatation : si, pour faire naître une atmosphère dans le ballet, l'accompagnement musical est indispensable, l'apport décoratif peut, quant à lui, être réduit à volonté, voire même, entièrement supprimé.

A la différence de l'opéra et de la pièce de théâtre, le ballet moderne n'admet aucun décor réaliste et le renoncement à toute imitation fidèle à la nature est une des conditions premières qu'il impose à l'art plastique. En effet, aucune branche de l'art de la scène ne fait si largement appel à la faculté d'imagination du spectateur que le ballet. Pour pouvoir le comprendre parfaitement, il faut posséder le don de se transporter, à l'aide de sa propre imagination, dans son atmosphère parfaitement irréelle, car tout en lui s'oppose à nos conceptions de l'usuel et du traditionnel. Un tableau scénique d'une conception naturaliste entraverait le libre déploiement de l'imagination du spectateur et provoquerait une impression d'ensemble altérée ou faussée.

La tâche du ballet est de réaliser une union immédiate entre une harmonie née du mouvement, de la couleur et des sons, d'une part, et l'esprit, d'autre part, — sans faire appel à la médiation de la raison qui déforme et dessèche tout. Si l'on possède la faculté de participer à cet événement immédiat et non-réaliste, on atteint ce dernier refuge de l'imaginaire que n'a pas encore pu asservir la monotonie du réel. Georges Chapowalenco

LES PEINTRES MODERNES ET LE BALLET (p. 10)

Seul parmi les genres artistiques du théâtre, le ballet a conclu une alliance directe avec la peinture moderne. Le New York City Ballett, avec les décors d'une beauté fulgurante de Chagall pour l'« Oiseau de Feu » de Strawinsky et les décors et costumes de Rouault pour le « Fils Prodigue » de Prokofiev, nous montre quelle puissance d'enchantement théâtral possède le ballet en association avec les grands peintres modernes. Dans les deux cas, il s'agit de décors qui de nos jours, après de nombreuses années, n'ont encore rien perdu de leur fraîcheur et de leur valeur primitives. A l'opposé de celles du théâtre et de l'opéra, une décoration de ballet réussie peut en effet durer plus d'une dizaine d'années. C'est ce qu'a prouvé, entre autres, le ballet de Massine, « Tricorne », avec la musique de Falla et les décors de Picasso, représenté pour la première fois dès 1919 et que, depuis lors, Massine a repris pour différents ensembles de ballet, mais toujours avec les décors de Picasso. Un autre avantage des décors de ballet par rapport à ceux de l'opéra et du théâtre consiste en ce fait que le ballet offre au peintre sensiblement plus de possibilités, étant donné que l'expression dramatique du ballet repose dans sa puissance d'émotion visuelle, tandis que l'opéra et le théâtre sont essentiellement orientés vers l'acoustique. L'éxécution presque exclusivement visuelle du ballet met en valeur, au plus haut point, les costumes et la mise en scène.

L'américain Oliver Smith distingue entre les artistes-décorateurs qui sont plus intéressés par l'élément pittoresque et ceux qui le sont davantage par l'espace, Chagall compterait, selon lui, parmi les « peintres »-décorateurs, ainsi que Rouault, avec ses projets bien solidement ancrés sur terre et largement appuyés pour le « Fils Prodigue ». Dali également, sans aucun doute, dont les projets et les costumes sont si puissants dans l'expression que jusqu'à présent aucun chorégraphe n'a pu s'affirmer en face d'eux. Les « peintres »-décorateurs se limitent dans la plupart des cas aux rideaux, projets et costumes, les artistes-décorateurs plus orientés vers l'espace, les « metteurs » en scène bâtissent leurs décors. Schlemmer a donné un exemple particulièrement net de ce type de décorateurs qui s'emparent de l'espace à partir du plan de la scène laissé vide. D'autres exemples en sont Chirico et Léger. Dans quelques cas parfaits, les deux types de décoration scénique se pénètrent, comme chez Picasso, Christian Bérard et Matisse. La liste des peintres attirés par le ballet comme décorateurs est loin d'être complète avec ces noms. Si l'on feuillette le recueil de George Amberg « Art in modern Ballett » (New York, 1946), on prend conscience de l'importance de la participation des peintres modernes à la décoration des ballets dans le monde entier. Il s'agissait ici d'indiquer quelques exemples caractéristiques de partipation de peintres éminents à des créations internationales essentielles. Horst Koegler

MES SOUVENIRS DE LA SCENE DU BAUHAUS (p. 37)

Tout était créé par les collaborateurs à la scène du Bauhaus eux-mêmes, le texte et les idées, les chorégraphies étaient élaborés dans un travail collectif, sous la direction d'Oscar Schlemmer. Les éxécutants étaient des élèves des

différentes classes du Bauhaus. Avant tout, nous pouvions faire des expériences avec ardeur et entrain. Dans le chaos apparent, nous apprenions à connaître notre matériel. Des discussions qui duraient pendant des heures succédaient aux répétitions et aux représentations. De temps en temps, la dirigeante de ballets de Nüremberg, Manda von Kreibig, venait et nous donnait des leçons de chorégraphie. Gret Palucca dansa souvent sur la scène du Bauhaus. Elle créa à cette époque ses cercles, ses huit et ses spirales, et tranposa les lois picturales de Kandinsky dans ses mouvements. Nous apprenions à contraster les éléments géométriques du plan de la scène avec les formes spatiales géométriques du mouvement et de la danse et nous découvrions les mouvements contraires et l'enchevêtrement de parcours dansés ou marchés, ainsi que leur opposition rythmique.
Peu à peu, nous avons pris conscience de l'orientation de Schlemmer vers la clarté. Les costumes furent ramenés aux formes les plus simples, le tableau et le costume soumis au contrôle du mouvement, en sorte que les formes abstraites commencèrent à s'animer. et que les ballets mécaniques furent découverts. Des roues et des objets en forme de roues de différentes grandeurs, agités au-dessus d'un groupe de danseurs accroupis, donnèrent des effets très expressifs. Ou encore, des dés de différentes tailles étaient entassés par des danseurs, comme dans un jeu d'enfant, puis rejetés pêle-mêle à la fin, etc. . . .

L'effort pour unir le mouvement et le tableau dans une harmonie solide, me semble avoir été l'un des plus forts stimulants de la scène du Bauhaus. Même si ces recherches ont été ébranlées par l'interdiction du Bauhaus et par la guerre qui a suivi, elles subsistent encore de nos jours, et cela me semble être assez actuel pour rappeler les débuts de cette problématique du tableau et du mouvement.
Alfredo Bortoluzzi

SERGEI DIAGHILEV (p. 5)

Sergei Diaghilev was born on the 19th March, 1872, on his father's estate near Perm. He was the son of an officer of the Tsarist guard, and thus was a member of the class which produced the greatest artists in the Russia of that time. At the age of eighteen he went to St. Petersburg, where he was received into a circle of young artists, whose enthusiastic aim was the liberation of art from the stagnation of late romanticism. Diaghilev very quickly took the intellectual lead in this young group. In 1898 he founded the art journal "Mir Iskusstwa" ("the World of Art"), which to this day remains a model, in content and form, for all similar publications. He quickly made enemies for himself, and extended his activities abroad, first to Paris, where he believed himself to have found his true vocation as a patron of the arts. In 1906 he organised an exhibition of Russian paintings in Paris, in the following year he paved the way for Russian composers, and in 1908 he brought Mussorgsky's "Boris Godunov" to the western world for the first time. The opera was received as a revelation, and on the recommendation of his friends, Diaghilev decided in 1909 to bring the Russian ballet to Paris. Thus came about the birth, on the 19th May 1909, of the "Saison Russe", which was organised in its entirety by Diaghilev, and which caused an unprecedented frenzy of enthusiasm in Paris. Diaghilev collected around him the most outstanding artists of the day, and so began the period in which he was to concern himself with reaching the heart not only of ballet, but in fact of art itself. He discovered many of today's leading figures : as examples, we may instance Stravinsky, Prokofiev, Auric and Sauguet. As stage designers, the following owed him their opportunity of having their work displayed, used and encouraged : Picasso, Cocteau, Gontscharowa, Rouault, Gris, Utrillo, de Chirico, Laurencin and Matisse. Diaghilev would first commission an important artist with the designs for a ballet, and thus achieve modern stage settings that crowded the trashy cardboard scenery of the time off the stage. He demanded the total work of art. Music, poetry, dance and painting should thus unite in a common idea.
To the "Ballets Russes" also belonged the most capable dancers of our time. The period of renaissance in the ballet had begun, and with it a period of renewal throughout the whole of western art. The constricting chains of romanticism, now out-dreamed, fell away. Diaghilev helped the young generation, as did no other, in their artistic victory through artistically revolutionary ideas.
Michail Fokine was the first and most important in the series of modern choreographers. His successors, such as Massine, Balanchine, Nijinska and Lifar produced their first works with Diaghilev and under his supervision. From 1909 until 1929 Diaghilev and his ensemble toured the whole of the civilised world, and gave 72 world premières, which everywhere excited a storm of enthusiasm. So began the third golden age of ballet, whose highest point has yet to be reached. The modern ballet was born.
After Diaghilev's death, his disciples throughout the world took charge of important art institutes and formed independent ballet companies, which keep alive the interest first awakened by Diaghilev. And so in many lands his Sleeping Beauty among the arts has been re-awakened. It has been justly said that in the 20 years of the "Ballets Russes de Serge Diaghilev" more was done for the art of ballet than in the near 300 years of its existence.
In 1928, Diaghilev showed the first symptoms of severe diabetes. At about the same time he began to devote increasingly more time to his collection of rare books, script and scores, and correspondingly less to the ballet. His last discovery in the musical field was Igor Markevitch. His illness made ever faster progress, and on the 19th August 1929 Sergei Pavlovich Diaghilev died.
Peter Klima

VARIATIONS ON THE THEME "CHOREOGRAPHY — MUSIC — DECOR" (p. 8)

Arnold L. Haskell said that the ballet was a result of co-operation between composer, painter and choreographer, by means of which a common subject was rendered by each with his special means.
Enlightening though this definition may seem to be, its content is not so easily translated into fact. The final shaping of the ballet is thus left to a triumvirate, whose individual members it is impossible to equip with the same rights. The saying of Théophile Gautier, that "the ballet's true, only and eternal theme is the dance" has its validity, which, insofar as it concerns academic ballet, has remained almost intact to this day. From this clear preference for the element of pure dance we may derive the logical conclusion that in the creation of a ballet the choreographer mus be allowed first place.

At the beginning of ballet's history, however, in the time of the Renaissance and the Baroque, the contribution of scenery was so vast that it threatened to overwhelm dance and music completely. Sallé was the first to introduce

a modest costume reform, and then came Noverre, who, equipped
completely new principles, sought to assign the contribution of the fine
to its proper place. Various intrusive features were abolished, but neverthele
stage decoration, until the end of the 19th century, remained in the deci
position.
At the same time, ballet music was totally subordinate to the choreograph
Many ballet masters composed the music themselves, or they demanded fr
the composer a musical accompaniment which was fully adapted to the alre
conceived choreography. In this way arose the professional "ballet compose
who was willing to subject himself to the often dictatorial orders of
ballet master. Only at the beginning of the present century did the situatio
change: ballets were for the first time made in accordance with existing wor
or, if works were commissioned, the choreography was designed only in acco
dance with the score.
The relation between dance and décor also underwent a basic change.
now superior balletic conception demands, it is true, original work of hi
quality in the field of stage design; but when, for the production of atmosphe
in a ballet, the musical accompaniment is indispensable, this in turn enable
the decorative contribution to be reduced at will, or even totally dispensed wi

The modern ballet is distinguished from play and opera by its non-realis
décor: the renunciation of faithful imitation of nature is one of the prima
conditions under which ballet makes use of the fine arts. For no branch
theatrical art makes such claims on the imaginative powers of the specta
as the ballet. In order fully to be able to grasp it, one must possess the gi
of transposing oneself, with the help of one's own imagination, into a fu
unreal atmosphere; there is nothing in ballet that has anything in comm
with our common or ordinary experience. A naturalistically conceived sta
picture would inhibit the free development of the spectator's imagination,
would deform or falsify the total impression.
The task of ballet is to make a direct contact between the harmony of mov
ment, colour and sound and the intellect, without the deforming and parch
intervention of reason. If one is fortunate enough to possess the ability
taking part in such a direct and non-realistic process, then one arrives
that last refuge of the imagination, which the monotony of the real has not
succeeded in subjugating. Georges Chapowal

MODERN PAINTERS AND THE BALLET (p. 10)

Ballet is the only theatrical art from to have achieved a direct liaison wi
modern painting. The New York City Ballet has shown the theatrical encha
ment that can result from such a liaison, with Chagall's captivatingly beauti
sets for Stravinsky's "Firebird", and Rouault's décor and costumes for Prok
fiev's "The Prodigal Son". These are both examples of décor which still, aft
many years, retain their original freshness and force. In contrast to
opera and the play, a succesful ballet setting can survive for deca
without alteration. An example of this is Massine's "Three-Cornered H
(music by de Falla): the original performance was given in 1919, and Picass
sets for that performance have been used in each of Massine's new productio
of the ballet since. A further advantage of designing for ballet, as again
opera and drama, is the fact that ballet offers the painter considerab
more possibilities, the dramatic statement of ballet being conveyed large
by visual means, while those of the play and opera have a greater concer
with aural impact. Ballet, being conceived almost exclusively in visual term
places therefore the most intense emphasis on costume and scenery.
The American Oliver Smith has made a distinction between designers wh
work in terms of space and those who work in terms of painting. Chag
would accordingly belong to the stage "painters", as also would Rouault wi
his designs for the "Prodigal Son", and Dali, whose designs and costum
are so overpowering, that till now no choreographer has been able to hol
his own against them. The stage "painters" confine themselves for the mo
part to curtains, designs and costumes: the more spatially-orientated sta
"creators" build their décor. Schlemmer is a good representative of the cl
of stage designer which is characterised by a conquest of space with the are
left free used as a basis. Further examples are Chirico and Léger. In a fe
(and ideal) cases, both forms of designing are to be met with together, as i
the work of Picasso, Christian Bérard and Matisse.
The list of painters drawn to designing for the ballet does not by any mea
end there. One has only to thumb through the comprehensive "Art in Mode
Ballet" (George Amberg, New York, 1946) to become aware how great
contribution modern painting has made to ballet throughout the world. Her
we have been concerned merely to indicate a few typical examples of th
participation of prominent painters in important international balletic creation
Horst Koegl

MY MEMORIES OF THE BAUHAUS THEATRE (p. 37)

Everything, story, idea and choreography, was the invention of the Bauhau
Theatre members themselves. The choreography, for example, was worked o
by a group working together, under the leadership of Oskar Schlemmer. Th
performers were students from the various classes of the Bauhaus. At first w
would be cheerfully allowed to experiment with the piece: from the seemin
chaos which resulted, we got to know our material. The rehearsals and pe
formances were folowed by discussions lasting for hours. From time to tim
the ballet instructress Manda von Kreibig came from Nürnberg to give lesson
Gret Palucca often danced on the Bauhaus stage, and it was at this time th
she transposed Kandinsky's pictorial rules into terms of movement, discoverin
thereby her circles, figures-of-eight and spiral figures. We learned to contra
geometrical surface elements with spatial geometric movement and dan
forms, and acquired a grasp of counter-movement and the penetration of po
or previously danced steps and their rhythmic contrast.
Slowly we became aware of Schlemmer guiding us towards simplicity. Th
costumes were reduced to the simplest forms, and picture and costume co
trolled through movement, so that abstract forms began to move; thus wa
the mechanical ballet discovered. Wheels and wheel-shapes of various siz
moved above a creeping group of dancers, produced most strongly expressiv
effects. Or cube-shaped forms would be constructed, in the manner of th
children's game, and at the end of the dance made to collapse, and so on
The aim of bringing movement and picture into a firm harmonic relationshi
seemed to me one of the most intense forms of stimulation the Bauhaus theat
had to offer. Even though this stimulation, through prohibition and the wa
that followed, was deadened, it lives again today, and seems to me to
actual enough to serve as a reminder of the beginnings of the problem
picture and movement. Alfredo Bortol

uipped wi
the fine a
neverthele
the decis

horeograph
handed fr
the alrea
t compose
rders of t
the situati
isting work
nly in acco

change. T
ork of hig
f atmosphe
turn enable
spensed wit
non-realis
the primar
o branch
he specta
ssess the gi
into a fu
in comm
ceived stag
gination, an

ony of mov
and parchin
ne ability
e arrives
l has not y
hapowalen

liaison wi
ical enchan
gly beautif
es for Prok
ch still, aft
trast to th
for decad
rnered Ha
and Picass
y production
, as again
considerab
eyed large
ater conce
visual term
ry.
esigners wi
ing. Chaga
Rouault wi
nd costum
able to hol
for the ma
ntated sta
of the cla
vith the ar
er. In a fe
gether, as i

y any mea
rt in Moder
now great
world. He
mples of th
tic creation
orst Koegle

the Bauha
s worked o
hlemmer. Th
s. At first w
the seemin
als and pe
time to tim
give lesson
his time th
, discoverin
d to contra
and danc
ation of po

mplicity. Th
costume ca
ve; thus w
various si
ly expressi
nner of th
, and so o
relationshi
uhaus theat
and the w
to me to b
problem o
do Bortoluzz



8|XII

BALLETT UND BILDENDE KUNST

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG KREFELD UND BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

Redaktion: Leopold Zahn und Klaus J. Fischer

Heft 8/XII
Februar 1959

INHALT

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Mai des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind nur möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden!

Verlag: Agis-Verlag, Krefeld und Baden-Baden. Anschriften: Krefeld, Goethestr. 79, Telefon: 2 44 10; Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Bankkonten: Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129, Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Postscheckkonten: Köln 403 45, Karlsruhe 502 88.
Auslieferung und Vertrieb: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Str. 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstr. 4; Auslieferung in der Schweiz: Office du Livre, Fribourg (Schweiz); Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street, London W 1, Price £ Sterling 3.10 per year post free, Single issues 7 s; Auslieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21, NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25; Auslieferung in Argentinien: Dr. Carlos Hirsch, Florida 165, Buenos Aires (Argentinien).
Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon: 53 88 und 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland: Kontinenta GmbH., Düsseldorf, Sternstr. 47, Telefon: 49 36 00. Anzeigenverwaltung für USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo, 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Sonstiges Ausland: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84. Zur Zeit ist Anzeigenpreisliste Nr. 5 gültig. Gesamtherstellung: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.



Edgar Degas, Ballettszene

Eg

D
g
w
m
m
d
b
Z
d
T
li
w
a
r
h
l
K
p
D
w
V
h
R
s
n
ü
M
l
P
A
l
B
w
k
A
V
k
d
r
S
T
o
a
d

Egon Vietta

TANZ UND BÜHNENBILD

Das Ballett ist ein Stück europäischer Architektur. Es ist aus dem gesellschaftlichen Gefüge einer höfischen Zeit herausgebrochen, war ein lebendiges Glied jener kunstvoll geformten Adelsschicht, mit der sich das aufstrebende Bürgertum auseinandersetzen mußte. Man weiß, daß es aus der höfischen Tanzsuite entstanden ist, aber wichtiger ist die Teilhabe am höfischen Ritus. Das bedeutete die Übereinstimmung mit dem Bau und Lebensstil der Zeit. Die Dekoration der Fürstenhöfe in Versailles, Wien, Potsdam und Kassel war auch die Dekoration des Balletts. Unsere Tanztourniere sind der magere Schatten der großen, gesellschaftlichen Tanztradition, denn da waren noch nicht die Trennungswände zwischen dem öffentlichen Lebensritus und der Kunst aufgerichtet. Infolgedessen war ein und dieselbe Theaterdekoration für die Höfe und die Ballettbühnen von Neapel bis zum hohen Norden gültig. Aber auch die Kirchen waren von Girlanden, Durchblicken, perspektivischem Spiel, Schnörkeln und Kartuschen durchflammt. Das waren gebaute Ballettchoreographien, wie das Ballett getanzte Architektur war.

Das neunzehnte Jahrhundert hat die höfischen Kulissen ausgewechselt. Das wurden leere Fassaden, die noch bis zum ersten Weltkrieg gestützt wurden. Die Theater wurden imperial, die höfischen Feste verlogen. In dieser Epoche tritt das Ballett seinen Rückzug an. Das romantische Ballett, auf dem heute noch das sowjetrussische Ballett fußt, ist bereits isoliert. Sein Dekor stimmt nicht mehr mit dem Hof, nur noch mit den höfischen Moden überein. Die Vergangenheit beunruhigt im 19. Jahrhundert die Menschen: das romantische Lebensgefühl erobert auch das Ballett und hat das imposante Ballett-Theater geschaffen, für das Peter Tschaikowsky „Schwanensee", die „Nußknackersuite", Auber seine „Giselle" komponiert hat. Es ist schon das heimatlose Ballett, das zwar noch mit dem Hof verbunden ist, aber Ballett und Lebensritus wohnen nicht mehr Tür an Tür: das Ballett wird lebensfremd, genau so wie sich die Höfe von der aufkeimenden Industrie distanzieren.

Auf diesem Ballett beruht die Ballettrenaissance der Sadlers Wells, das russische Bolschoiballett, unser epigonaler Nachkriegsversuch, dem deutschen Ballett wieder Gewicht zu geben, das amerikanische Ballett, sei es das New York City oder American Ballett.

Seit das Ballett nicht mehr ins Fleisch der lebendigen, höfischen Tradition gebettet war, wurde die brüchige Bühne der Neuzeit offenkundig. In der „Commedia del arte", an die Molière noch anknüpfen konnte, war Tanzen und Singen, Spielen und Sprechen eins, — der Traum Hugo von Hofmannsthals, dem er seine „Ariadne" geweiht hat. Doch das bürgerliche Trauerspiel spezialisiert. Es gibt gesprochenes Theater, gesungenes, getanztes, was alles im 19. Jahrhundert unter dem Titel der „königlichen Schauspiele" in Berlin vereinigt war. Jeder einzelne Theatertyp wird zur Diva. Er beansprucht seine eigene Garderobe, seine eigene höfische Schatulle. Das Ballett ist ausgebürgert. Es flüchtet unter die Fittiche der mächtigen Schwester, der Oper, weil beide ein Orchester benötigen. Zugleich verselbständigt sich ein integraler Bestandteil des Balletts: das Bühnenbild.

Im 18. Jahrhundert hat das europäische Ballett ein Genie in dem Tanzmeister J. G. Noverre hervorgebracht. Seine „Lettres sur la danse et sur les ballets" (1760) hat Lessing teilweise ins Deutsche übertragen. Er hat gesehen, daß es Noverre um die Bühne, nicht nur um die klischierbare Ballettroutine ging. Noverre schreibt: „La peinture et la danse ont cet avantage sur les autres arts qu'elles sont de tous les pays, de toutes les nations, que leur language est universellement entendu et qu'elles font partout une egale sensation." Ja, er sieht sogar einen Wettbewerb zwischen Malerei und Ballett voraus, weil das Ballett Schaustück ist: „Il n'est pas douteux que les ballets auront la préférence sur la peinture, lorsque ceux qui les composent seront mieux organisés." Der einfache Satz, daß die Komposition des Balletts über der bildenden Kunst steht, enthält im Keim das Problem der Raumbühne. Sie entsteht durch das Ballettensemble überzeugender und stärker als durch die „Bildkomposition". Noverre ahnt ein Kernproblem der Ballettkunst: daß sie einen bestimmten Bezug zur bildenden Kunst herstellt, aber es ist jetzt irrelevant, wie er diesen Bezug deutet. Denn das war damals zeitbedingt geometrisch.

Das 19. Jahrhundert hat diesen Zusammenhang vergessen. Das Bühnenbild wird illustrativ, vergeht sich, um der Phantasie willen, an den einfachsten, architektonischen Gesetzen der Bühne, die im Barock durchaus respektiert wurden. Das Bühnenbild zu Carl Maria von Webers Uraufführung der „Preziosa", die in Spanien spielt, an der Berliner Oper wurde 1821 von Carl Gropius entworfen. Es war der schematisierte Guckkasten. Seine Geometrie stand nicht mehr im lebendigen Bezug zu dem Ballett. Es wurde in diese Mathematik hinein getanzt, die natürliche, choreographische Auflösung des Raums im Barock war für das romantische Bild geopfert. Doch war die Überlieferung nicht völlig erstorben. 1852 hat Taglioni ein Ballett „Satanella" herausgebracht, wieder mit Gropius, das schon choreographische Elementarstudien von Oskar Schlemmer vorwegnimmt. Taglioni geometrisiert den Ballettkörper nach dem geometrischen Grundschema der Bühne. Wir alle kennen die Ballettorchideen, die der Maler Degas geträumt hat. Er schneidet Lichtkegel in das Bild, um die Tänzerinnen und ihre duftigen Tütüs zu isolieren. Das Bühnenbild wird ausgelöscht, es ist gar nicht da. Als der Dekorationsmaler Brioschi aus Wien 1892 die Uraufführung der „Puppenfee" ausstatten mußte, hat er instinktiv wieder auf die architektonischen Gerüste des Barocktheaters zurückgegriffen. Aber sie sind verkitscht. Diese romantische Bühne, die im Detail erstickt, hat das sowjetrussische Bolschoiballett so stilgetreu kopiert, daß wir heute noch die naturalistische Phantastik der alten „Giselle", von „Schwanensee" genießen können. Aber auch „Sadlers Wells" in London hat am Dekor der klassischen „Giselle" nicht viel geändert. Der Marquis de Cuevas hat sogar mit seinem Ballett den alten Bewegungsstil kopieren wollen. Er ist genau so Plüsch, genau so irreal gewesen wie die Blätter, Hütten, Grabkreuze und Baumstämme, in denen diese Illustrationsbühne schwelgte. Das Bühnenbild war jene versunkene Kulissenmaskerade, die aus den Vorbildern der niederländischen Landschaftsmalerei gespeist wurde. Die formale Phantasie des 19. Jahrhunderts war auf dem Tiefstand angelangt, als die Rebellion einsetzte.

Die Zeit war reif zu einem grundsätzlichen Durchbruch, weil nun nicht nur das Bühnenbild entwertet wurde, sondern die Bühne selbst gefährdet war. Sie drängte wieder zur Verschmelzung der Ballettchoreographie mit dem Bühnenraum. Der Raum wurde neu vermessen und aus der Bewegung im Raum ein abstraktes Raumgefühl entwickelt, das jede illustrative Bühnen-Bildnerei ausschließt. Es ist kein Zufall, daß aus dieser Bewegung heraus Oskar Schlemmer, der konsequente Reformator der Bühne, hervorgegangen ist, während in Rußland Tairoff den Bühnenraum dynamisiert hat. Diese Entwicklung drängt völlig vom Bühnenbild weg in eine neue Verräumlichung der Bühne.
Die Malerei Schlemmers ist von der Bildbühne beherrscht. Das europäische Bild ging nach dem Vorbild der hellenistischen Malerei Jahrhunderte lang von der Fläche aus perspektivisch in die Tiefe: die Renaissance hatte diese Verstrebung des Bilds bewußt gemacht. Das Bild entsprach der Theaterbühne. Aber Schlemmer macht den Raum durch das choreographische Spiel der Menschen in ihrem Bewegungsraum bewußt, er entfernt alles Erzählerische aus dem Bild, um die reine Bewegung zur Darstellung zu bringen. Diese Abstraktion des Bewegungsspiels deckt sich mit den Versuchen von Laban und Wigman. Bekanntlich werden diese Versuche als eine Abkehr vom Ballett gewertet, weil das Training des klassischen Balletts preisgegeben wurde: was uns interessiert, ist der Bühnenraum. Die Reform von Diaghilew hat zwar die schauspielerische und bildnerische Erneuerung des Balletts in der Zusammenarbeit mit einem Genie wie Igor Strawinsky und den größten Ballettsolisten der Epoche geleistet, aber sie bleibt eine Zwischenstufe. Denn erst Künstler wie Tairoff, Regisseure wie Erwin Piscator, Maler wie Oskar Schlemmer und Willi Baumeister haben die Theorie der Bühne weitergetrieben: sie muß zur vollständigen Zerschlagung des Bühnenbilds, jenes Erben des Tafelbilds, führen.
Was bedeutete diese Entwicklung?
Das alte Bühnenbild wurde zu der Aufführung hinzu addiert: Die Bühne war demnach Aufführung plus Bühnenbild. Diese Bildmontage ist bereits Frucht des Zerfalls, da die Bühne nicht mehr integriert war, seit sich das Ballett nach dem Barock von der höfischen Gesellschaft gelöst und auf dem Theater verselbständigt hatte. Die überdachende Einheit wurde nicht mehr von der Gesellschaft garantiert. Für den bürgerlichen Zuschauer war das Ballett ein Schauspiel, etwas zum Schauen, für den Barockhöfling war es die gesteigerte Lebensform, die er täglich zu meistern hatte. Der Bühnenbildner mußte sich an den Thespiskarren anhängen, er gehörte nicht ganz dazu, er fühlte sich als der Maler, der zu den niederen Musen der Gebrauchskunst herabgestiegen war. Das ist heute noch so. Der Kopistenbetrieb unserer Bühnenbildnerklassen scheint die Verewigung des Bühnenbilds aus dem 19. Jahrhundert sicher stellen zu wollen.
Aber das Ballett hat von sich aus diese falsche Bildidee der Bühne gesprengt. Denn die Bewegung des Balletts, aber auch jeden Tänzers auf der Bühne, setzt sich in schärfsten Widerspruch zur bleiernen Statik der Kulisse. Die Raumgrenzen, in denen sich das Ballett bewegt, bleiben tot. Daher hat Oskar Schlemmer in seinen unveröffentlichten Ballettentwürfen ein Würfelspiel geschaffen, mit dem der Raum ständig umorganisiert werden kann, während getanzt wird. Der Raum tanzt mit. Willi Baumeister hat in den „Kasperlespielen für große Leute" von Max Kommerell, die er für das Landestheater Darmstadt ausgestattet hatte, das ganze magische Zaubertheater Kommerells in die Bewegung hereingerissen, so daß die Bühne zum Ballett wurde. Dadurch wird das Spiel zum bildnerischen Ereignis, aber in bewußter Zusammenarbeit mit dem Spieler, dem Tänzer. Der Bühnenbildner wird zum Mitspieler im Ensemble, nicht mehr aus dem eigentlichen Spielerkreis ausgeschlossen. Alles, was spielt, webt an seinem Entwurf. Das Bild der Bühne entsteht während der Aufführung. Es ist nicht ein Fries von Figuren, die vor der Kulisse auftreten, sondern die Figuren und der Hintergrund verschmelzen, werden eine Einheit, ein „bewegliches Bild", aber nicht mechanisch bewegt, sondern so ursprünglich wie das gestaltete Bild. Dabei können tachistische Zufallsabweichungen vorkommen, wenn im spontanen Spiel die festgelegte Choreographie durchbrochen wird.
Die Bühne, die im Spiel zum Bildereignis wird, ist in Aufführungen der Bühnenbildner Caspar Neher, Theo Otto oder Franz Mertz gelegentlich realisiert worden, aber solche Ausnahmen haben das heute noch gültige Prinzip nicht aufgehoben. Sie eignen sich auch nur für Stücke, die auf eine solche Bewegung hin gedichtet sind (Döblin hat vor 1910 eine derartige Szene bereits entworfen, später Picasso). Willi Baumeister hat am Staatstheater Stuttgart nach dem zweiten Weltkrieg mehrere Ballettinszenierungen in diesem Stil mit dem Ballettmeister Wosien angelegt. Sie sind avantgardistische Symptome der Bühnenmetamorphose, in der wir heute stehen.
Aus dieser Entwicklung heraus bildet sich augenblicklich das Gesetz der künftigen Bühne. Jacques Polieri, der enge Mitarbeiter des heute führenden Kopfs einer künftigen Bühne in Frankreich, Jean Tardieu, hat diese „50 Jahre Suche nach der neuen Bühne" (art et architecture, 50 ans de recherches dans le spectacle, Paris, Mai 1958) zusammengefaßt: darin wird der Aufbruch der Bühne von innen her dargestellt, so wie die moderne Malerei das Tafelbild aus der inneren Dynamik heraus überholt hat. (Grundsätzliches dazu in der Rede, die O. F. Schuh beim Darmstädter Theatergespräch 1956 hielt.)

Voltaire: Ballett ist eine Kunst, weil es Regeln hat.



Emil Nolde



Michel Larionow
Sergei Diaghilew, im Bett
Noten korrigierend, 1921

Molière in „Bürger als Edelmann":
Nichts tut den Menschen so not wie der Tanz.

Peter Klima

SERGEI DIAGHILEW

In den ersten Tagen des August 1929 konnten die Besucher der Salzburger Festspiele bei einer von Franz Schalk dirigierten „Don Giovanni"-Aufführung einen außerordentlich distinguierten älteren Herrn beobachten, der von einem knabenhaft aussehenden jungen Mann begleitet war. Der junge Mann war Igor Markewitsch, der wohl damals nicht ahnen konnte, daß er sich einmal mit der Festspielstadt näher verbunden fühlen würde, und auch der ältere Herr mit dem vollen, dunklen, von einer breiten weißen Strähne durchzogenen Haar, ahnte sicherlich nicht, daß sich für ihn hier in Salzburg der schwere Samtvorhang vor der Bühne, die ihm — wie keinem anderen — die Welt bedeutet hatte, zum letztenmal schließen sollte.
Dieser Herr war Sergei Diaghilew.
Nun sind am 19. August 1959 30 Jahre seit dem Tode Diaghilews vergangen. Ein Grund mehr, um in unserer schnellebigen und dem baldigen Vergessen so sehr zugetanen Welt dieses einzigartigen Menschen und wahren, uneigennützigen Freundes der Künste zu gedenken, dessen Bedeutung für unser ganzes heutiges Kunstleben leider nicht überall entsprechend gewürdigt wird. Es fällt auch nicht leicht, sein wahres Wesen zu erkennen.
Wer war eigentlich jener Sergei Pawlowitsch Diaghilew, dessen Name in den Annalen des Balletts unsterblich bleibt, der nach den Worten Tamara Karssawinas, einer der größten Ballerinen unserer Zeit, „einen Sinn für Vollkommenheit besaß, der nur dem Genie eigen ist", von dem Jean Cocteau sagte: „Er ließ als erster jene Glocke ertönen, deren Klang mich bis zu meinem Tode begleiten wird", der die Kunst des Balletts auf eine noch nie dagewesene Höhe erheben — und die Bühnenkunst im allgemeinen vollkommen umgestalten sollte, und den Hugo von Hofmannsthal mit den Zeilen „Er ist viel mehr ein Landedelmann als ein Impresario" an Richard Strauß empfahl?
Er war kein Künstler im eigentlichen Sinne des Wortes, kein einziges Buch stammt von seiner Feder, auch hat er nichts komponiert, war weder Choreograph noch Bühnenbildner, und doch ist er ein mindestens ebenso großer Künstler gewesen wie alle seine unzähligen Mitarbeiter, die heute mit Recht zu den Großen und Größten der Kunst gezählt werden. Keines der zahlreichen Werke, deren Entstehung unmittelbar auf ihn zurückgeführt werden muß, ist mit seinem Namen in üblicher Weise verbunden, und jedes trägt doch unverkennbar den Stempel seiner künstlerischen Persönlichkeit. Das einzige, womit er sich auf dem Theater aktiv beschäftigt hatte, war die Bühnenbeleuchtung. Stundenlang konnte er sich einer einzigen Szene widmen, bis die beste Wirkung erreicht worden war. Vielleicht kann man dies als Symbol für seine gesamte Tätigkeit auffassen: er verstand es wie kein anderer, alle und alles ins rechte Licht zu setzen und erkannte mit ungewöhnlicher Sicherheit, von welcher Seite ein Talent angestrahlt werden muß, damit das Genie in vollem Glanz aufleuchte.
Sergei Diaghilew wurde am 19. März 1872 als Sohn eines zaristischen Gardeoffiziers und Großgrundbesitzers auf dem Gut seines Vaters, in der Nähe von Perm, geboren. Er entstammte somit einer Schicht, die sich ständig mit Kunst und besonders mit der Welt des Theaters verbunden fühlte und aus der die größten Künstler des ehemaligen Rußland hervorgegangen sind. Mit 18 Jahren kam er nach St. Petersburg. Er sollte sich dem juristischen Studium widmen. Doch, wie es so oft der Fall ist, konnte auch ihn die trockene Wissenschaft nicht befriedigen. Er wandte sich schöneren Dingen zu. Eigentlich wollte er Komponist werden, doch diesem Traum bereitete Rimsky-Korssakov mit einem vernichtenden Urteil ein frühes Ende. Diaghilew soll ihm geantwortet haben, man werde sich seiner noch erinnern, wenn der Name Rimsky-Korssakov längst vergessen ist. (Später hat er allerdings nicht wenig dazu beigetragen, daß dieser Name unsterblich werde.) In Petersburg fand Diaghilew durch seinen Vetter, den Maler Alexandre Benois, Aufnahme in einen Kreis junger Künstler, die mit Enthusiasmus ein Ziel verfolgten, das die Kunst aus den stagnierenden Fesseln der Spätromantik befreien sollte. Diaghilew, den die übrigen anfangs für provinzlerisch und nicht genug kultiviert hielten, übernahm sehr bald die geistige Führung in dieser jungen Gruppe. Er verstand es, die Ideen der Reformsüchtigen in die Tat umzusetzen, und es ist nur zu begreiflich, daß er sich zunächst dem Journalismus zuwandte, um den avantgardistischen Gedanken ein Sprachrohr zu verschaffen. So gründete Diaghilew 1898 die Kunstzeitschrift „MIR ISKUSSTWA" („Die Welt der Kunst"), ein Blatt, das sowohl inhaltlich wie in der äuße-

ren Gestaltung bis auf den heutigen Tag für alle ähnlichen Publikationen vorbildlich geblieben ist. Er gewann namhafte Künstler und Schriftsteller, vor allem aber Musiker als Mitarbeiter. Unter dem Patronat dieser Zeitschrift veranstaltete er mehrere Gemäldeausstellungen. In diese Zeit fällt auch seine Anstellung bei dem Direktorium der kaiserlich-russischen Bühnen. Auch hier ist er ständig bemüht, seinen und den Gedanken der Freunde Ausdruck zu verschaffen. Durch diese Bestrebungen macht er sich Feinde im Lager der Konservativen, die bald seine Entlassung durchsetzen. Diaghilew verlegt nun seinen Tätigkeitsbereich in das Ausland. Paris ist die erste Station, und bald soll er in der ganzen kultivierten Welt zu Hause sein.
Schon mit 23 Jahren schrieb er an seine Stiefmutter, mit der ihn eine innige Freundschaft verband: „Wer bin ich? — 1. ein Scharlatan, allerdings ein glanzvoller. 2. Ein ganz großer Charmeur. 3. Ein frecher Kerl. 4. Ein Mann mit viel Logik und wenig Skrupeln. 5. Ein Wesen, das an vollkommener Talentlosigkeit zu leiden scheint. — Und doch glaube ich, meine wahre Berufung gefunden zu haben: Das Mäzenatentum. Auch besitze ich alles Notwendige dafür, mit Ausnahme des Geldes. Er wird aber schon kommen!"
Und bald war das Geld tatsächlich da. Dieses Geld, das immer wieder seinen Meister sucht, kam angelaufen aus allen Teilen des damaligen Europa, um in den ersten Jahren unseres Jahrhunderts einer sterbenden Welt den letzten Glanz zu schenken. Das Zauberwort Diaghilews, des verfehlten Musikers, schlechten Malers und Dichters ohne Form und Rhythmus, vermochte unzählige Börsen zugunsten von erhabensten Malern, talentvollsten Musikern, bedeutendsten Dichtern und erstaunlichsten Tänzern zu öffnen, damit er — der Zauberer, der sein ganzes Leben lang arm geblieben war, weil er stets zwischen zwei Vermögen stand: dem einen, das er soeben ausgegeben hatte, und dem anderen, das er noch nicht sein eigen nennen konnte — die Welt entzücken, bestürzen und bezaubern kann.
1906 veranstaltet Diaghilew eine Ausstellung russischer Gemälde in Paris, im darauffolgenden Jahr ebnet er den russischen Komponisten den Weg (Arthur Nikisch und Sergei Rachmaninoff wirkten bei seinen „historischen Konzerten" mit), und 1908 bringt er zum erstenmal der westlichen Welt Mussorgskys „Boris Godunoff" zu Gehör. Sowohl die Oper als auch Schaljapins Gesangs- und Darstellungskunst werden als Offenbarung aufgenommen. Auf Anraten seiner Freunde im In- und Auslande beschließt Diaghilew, der bis dahin für die Tanzkunst kein besonderes Interesse gezeigt hatte, 1909 das russische Ballett nach Paris zu bringen. So kommt es am 19. Mai 1909 zur Geburtsstunde der unter Diaghilews Gesamtorganisation stehenden „Saison Russe", die Paris in einen Begeisterungstaumel ohnegleichen versetzte. Man sprach von einer neuentstandenen, längst vergessen geglaubten Kunst, die bei den Russen wie durch ein Wunder erhalten geblieben war, man war erschüttert, man war begeistert, man wollte einfach nicht glauben, daß es solche Tänzerinnen und Tänzer geben könne, wie die Pawlowa, die Karssawina, Nijinsky, Bolm und die vielen anderen, die Diaghilew für seine Aufführungen von den kaiserlichen Opernhäusern von Petersburg und Moskau für diese Saison zur Verfügung gestellt worden waren.
In dem darauffolgenden Jahr gründete Diaghilew eine permanente Truppe, die den Namen „Les Ballets Russe de Serge de Diaghilew" bekam und ihren ständigen Sitz in Monte-Carlo hatte und mit der er bis 1929 — also 20 Jahre lang — die Welt bereiste und alljährlich seine glanzvollen Pariser „Saisons Russes" gab.
Er versammelte um sich die hervorragensten Künstler jener Tage, und es begann die Zeit, da Diaghilew nicht nur zum Mittelpunkt des Balletts, sondern der Kunst an sich wurde. Es begann auch Diaghilews Entdeckungszeitalter. Viele, die heute zu unseren Bedeutendsten zählen, hat er als erster bekannt gemacht. Seine erste Entdeckung war Strawinsky, der für ihn den „Feuervogel", den „Sacre" — dessen denkwürdige Uraufführung am 29. Mai 1913 als Morgenstunde der modernen Musik betrachtet werden kann — und den „Petruschka" komponierte. Richard Strauß schrieb die „Josephslegende" auf Diaghilews Bestellung. Prokofjev zählt ebenfalls zu den Entdeckungen, genau wie Auric, Sauguet und viele andere. Cocteau debutiert bei ihm als Plakatzeichner. Picasso, die Gontscharowa, Rouault, Gris, Utrillo, de Chirico, die Laurencin, Matisse — um nur die bekanntesten zu nennen — sind von ihm, als Bühnenbildner, dem breiten Publikum vorgestellt und gefördert worden. Die großen Maler Alexandre Benois und Léon Bakst waren seine ständigen Mitarbeiter, da er der erste gewesen ist, der bedeutende Kunstmaler für die Bühnendekoration interessierte und damit die moderne, uns so selbstverständlich erscheinende Szenerie schuf, die die kitschigen Pappkulissen jener Zeit von der Bühne verdrängte.
Diaghilew forderte das Gesamtkunstwerk. Musik, Dichtung, Tanz und Malerei sollten sich zu einer gemeinsamen Idee harmonisch verbinden, und es gelang ihm auch, seine Konzeptionen zu verwirklichen. Er war nicht wenig selbstbewußt, und grundsätzlich galt bei ihm nur die eigene Meinung. Das sieht zwar nach Überheblichkeit aus, ist es aber nicht. Ohne diese etwas despotische Ader wäre es ihm jedenfalls unmöglich gewesen, seine „Ballets Russes" auf dieses nie mehr erreichte künstlerische Niveau zu bringen und sie während der Wirren des ersten Weltkrieges zu erhalten.
Den „Ballets Russes" gehörten die fähigsten Tänzer und Tänzerinnen unserer Zeit an. Es ist eine ununterbrochene Folge hervorragender Namen, die sich von der Pawlowa, der Karssawina, der Kschessinskaja und des Bolm, bis zu der Spessivtzewa (die größte klassische Tänzerin nach der Pawlowa), der Engländerin Alicia Markova, ihrem Landsmann Anton Dolin, Ninette de Valois (der Begründerin des Londoner Sadler's Wells Ballet), der Danilova, Georg Balantschin, Leonid Mjassin, David Lischin und Sergei Lifar erstreckt. Und vor allem Vaslav Nijinsky verdankt Diaghilew seinen sensationellen Weltruhm.
Wollte man über die zahlreichen Neuerungen, die Diaghilew der Bühne geschenkt hat, ausführlich sprechen, so würde das den Rahmen dieses Rückblicks bei weitem sprengen. Es sei nur in Erinnerung gebracht, daß der jetzt allgemein übliche besondere Vorhang für ein spezielles Werk, und zwar nicht nur beim Ballett, auf eine Idee Diaghilews zurückzuführen ist.
Die vielbeschriebene und vielbewunderte Zeit der Ballett-Renaissance war also angebrochen und in ihrem Gefolge kam es zu einem allumfassenden Abstauben in der ganzen abendländischen Kunst. Die hemmenden Fesseln der ausgeträumten Romantik fielen. Die Jugend meldete sich, manchmal sogar sehr ungestüm. Es wurde experimentiert, viel gewagt und manches gewonnen. Freilich wäre es übertrieben, zu sagen, Diaghilew sei der alleinige Grund zu dieser Umgestaltung gewesen. Diaghilew hat aber der jungen Generation mit ihren die ganze Kunst revolutionierenden Ideen wie kaum ein anderer zum Sieg verholfen. „Jean, étonne moi!" — „überrasche mich!" sagte er des öfteren zu dem jungen, noch völlig unbekannten Cocteau, und auch für die anderen Künstler aus seiner Umgebung gilt die gleiche Redensart. Die fast tödliche Angst, die er vor dem Altern hatte, drückte sich immer wieder in den Werken aus, die er seinen rasch gewonnenen, zahlreichen Bewunderern in aller Welt vorsetzte, die von ihm stets Sensationen, etwas Außergewöhnliches, noch nie Dagewesenes erwarteten und selten enttäuscht wurden. Diese Sucht, dem Hypermodernen nachzujagen, dieser Drang, immer wieder „der Mann von morgen" zu sein, trieb natürlich ab und zu recht seltsame Blüten, aber der Kern blieb doch gesund.

Es ist ein Irrtum, wenn man annimmt, daß Diaghilew lediglich das bestehende russische Ballett nach Westeuropa importiert hat. Das kaiserlich-russische Ballett der Jahrhundertwende unterschied sich sehr wesentlich von dem Diaghilews. Jenes besaß ein vorzügliches Material an ausgezeichneten Kräften, die aus den mit einem Internat verbundenen kaiserlichen Ballettschulen zu Petersburg und Moskau hervorgingen, mit der Kunst selbst lag es aber im argen. Die Technik war Trumpf, demgegenüber wurde auf Ausdruck wenig Wert gelegt. Das Repertoire bestand aus den zahllosen Schöpfungen Petipas, zu denen mittelmäßige Komponisten — mit Ausnahme Tschaikowskys — Musik geliefert hatten. Leute wie Fokin hatten dagegen keine Chance, mit einem eigenen „dekadenten" Werk bei den kaiserlichen Bühnen zur Uraufführung angenommen zu werden. Trotz der liebevollen Pflege war die Zukunft des kaiserlich-russischen Balletts eine recht problematische, und erst Diaghilew hat mit seinen Entdeckungen die Kunst des Balletts von dem bevorstehenden Untergang gerettet.

Diaghilew brach mit der alten Tradition des kaiserlichen Balletts, und obwohl er einzelne der bedeutendsten Werke Petipas in sein Repertoire aufnahm, war doch sein Ballett von dem an den kaiserlichen Bühnen grundverschieden. Dies zeigte sich schon im Aufbau seiner Programme: er ließ die abendfüllenden Werke fallen und brachte gewöhnlich an ihrer Stelle mehrere kleinere Ballette, die das Wesen und den Weg der modernen Choreographie besonders deutlich werden ließen.

Michail Fokin, der zwar nicht als Entdeckung Diaghilews angesehen werden muß, war der erste und der wichtigste in der Reihe der modernen Choreographen. Ihm, dessen Werke in Rußland als hypermodern verschrien waren, gab Diaghilew die Möglichkeit, die heute als klassisch anzusehenden Ballette, wie „Les Sylphides", „Polowetzer Tänze", „Carnaval", „Petruschka", „Feuervogel" u. a. m. durch ein hervorragendes Ensemble einem erlesenen und aufgeschlossenen Publikum vorzustellen. Alle Nachfolger Fokins, wie Mjassin, Balantschin, die Nijinska und Lifar stellten ihre ersten Werke bei Diaghilew und unter dessen Aufsicht. Sie wären ohne ihn niemals zu dem geworden, was sie heute sind: zu den Reorganisatoren der Ballettkunst in allen Ländern unseres Kulturkreises.

Von 1909 bis 1929 hat Diaghilew mit seinem Ensemble die ganze zivilisierte Welt bereist, 72 Welturaufführungen gebracht, die überall einen Begeisterungssturm entfacht haben, und überall wurde das Interesse der breiten Öffentlichkeit auf diese „unbekannte" Kunstgattung gelenkt. So brach also die dritte und vielleicht schönste Blütezeit für das Ballett an, deren Höhepunkt heute noch nicht einmal erreicht ist. Das moderne Ballett war geboren. Man kann nicht gerade sagen, Diaghilew hatte es geschaffen, aber sicher ist es durch ihn zu dem geworden, was es heute ist.

Nach seinem Tode zogen seine Jünger in alle Welt, übernahmen die Leitung bedeutender Kunstinstitute — wie z. B. Serge Lifar, der das Geburtshaus des Balletts, das Théâtre National de l'Opéra de Paris, wieder in den Dienst dieser sublimen Kunst stellte und fast das Diaghilewsche Niveau erreichte — oder formten selbständige Ballett-Ensembles, die ihrerseits das durch Diaghilew geweckte Interesse des Publikums wachhalten. Und so ist in vielen Ländern diese Kunst nach einem langen Dornröschenschlaf wieder aufgewacht. Dies alles ist letzten Endes auf Diaghilew zurückzuführen, der sicherlich für das Ballett ebensoviel geleistet hat, wie Ludwig XIV., Noverre, Blasis, Théophile Gautier und, last not least, Michail Fokin. Es ist nicht mit Unrecht gesagt worden, daß in den zwanzig Jahren der „Ballets Russes de Serge de Diaghilew" für diese Kunst mehr getan wurde, als in den knapp 300 Jahren ihres Bestehens.

Viele haben es versucht und versuchen heute noch, Diaghilew nachzuahmen, es ist aber keinem geglückt. Diaghilew war eben einmalig. Nicht nur, daß er zum Fanatiker werden konnte, wenn es um Dinge der Kunst ging, auch ist „sein Ballett" ihm niemals ein Mittel gewesen, Geld zu verdienen. „Ad majorem artis gloriam", nicht aber seiner selbst wegen, gab er sowohl sein eigenes, nicht unbedeutendes Vermögen aus als auch die ihm so oft zur Verfügung gestellten fremden Gelder und war immer wieder froh, wenn ihm am Ende einer glanzvollen Saison einige Tausende geblieben waren, um seinen Urlaub im geliebten Venedig verbringen zu können. In den Memoiren Gabriel Astrucs, des großen Pariser Theaterfachmanns, ist der folgende Satz enthalten: „Zu Ehren Diaghilews wage ich laut zu sagen, daß dieser geniale Künstler, der so oft für den Ruhm der Musik und des Tanzes Unsummen auszugeben fähig war, an manchen Abenden einen etwas abgetragenen Frack und Lackschuhe zweifelhafter Frische angehabt hat." Aber einen funkelnagelneuen Frack hat Diaghilew auch gar nicht nötig gehabt. Nach den Worten des Komponisten Henri Sauguet faszinierte er, der einer der letzten Grandseigneurs der alten Schule gewesen ist, „durch die Eigentümlichkeit seines melancholischen und maliziösen Blickes, durch die Erlesenheit seiner Manieren, durch seine zarte und zugleich schreckeinflößende Stimme, durch das unendlich Geheimnisvolle, das er in sich trug, und das sowohl den vergangenen Zeiten als auch der entfernten Zukunft anzugehören schien." „. . . und leider ist kein neuer Diaghilew am Horizont zu sehen . . ." sagte vor einiger Zeit Karssawina. Und Cocteau: „Die Ausbildung junger Talente ist eine Sache, die immer schwieriger wird. Das Problem liegt heute in der Multiplizierung der Künstler. Als ich jung war, gab es nur eines und einen: Diaghilew. Er war der Mittelpunkt der gesamten Kunst."

1928 zeigten sich bei Diaghilew die ersten Symptome einer schweren Diabetis, die sich im Laufe der folgenden Monate rapid verschlechterte. Ungefähr zu gleicher Zeit beginnt er sich immer mehr dem Sammeln seltener Bücher, Handschriften und Partituren zu verschreiben und sich vom Ballett gewissermaßen abzuwenden.

Auf musikalischem Gebiet ist der heute wohlbekannte Dirigent Igor Markewitsch die letzte Entdeckung dieses einzigartigen Menschen gewesen, der eine eigentümliche Mischung von höchster Kultur und rückständigstem Aberglauben darstellte. So trachtete Diaghilew z. B., seitdem ihm einst eine Zigeunerin prophezeit hatte, er werde „auf dem Wasser" sterben, jede Seereise zu vermeiden. Da er aber doch einmal gezwungen war, den Ozean zu überqueren, befahl er seinem treuen Leibdiener und ständigen Begleiter Wassilij, während der gesamten Dauer der Reise in der Kabine laut zu beten. Auch trug er stets irgendwelche Amulette bei sich und war auch sonst jeder Art des absurdesten Aberglaubens zugetan.

Ende Juli 1929 ist Diaghilew, nach beendeter Londoner Saison zusammen mit Markewitsch nach Baden-Baden und München gereist. Inzwischen fiel am 9. August in Vichy, nach einer Gala-Vorstellung, die aus „Cimarosiana", „Le Tricorne" und „Boutique Fantasque" bestand, endgültig sein roter Samtvorhang.

In München schenkte ihm Richard Strauß die Partitur seiner „Elektra" und nach einigen Tagen, nach dem Besuch einiger Opernaufführungen fuhr Diaghilew, von Markewitsch begleitet, nach Salzburg weiter. Von dort begab er sich allein nach Venedig und stieg im Grand Hôtel am Lido ab. Als sein treuer Freund, Serge Lifar, programmgemäß am 9. August dort eintraf, fand er einen schwerkranken und vollkommen unbeholfenen Mann vor. Einige Tage darauf kam Diaghilews Privatsekretär Boris Kochno an, und am 18. August brachte die Yacht des Herzogs von Westminster Diaghilews langjährige Kameradinnen, Mme Misia Sert, die Gattin des Malers José-Maria Sert, und Mme Gabrielle Chanel, die Pariser Modeschöpferin und Parfümfabrikantin.

Die Krankheit machte immer größere Fortschritte, die Herztätigkeit ließ immer mehr nach, und am 19. August 1929 um 6 Uhr morgens starb Sergei Pawlowitsch Diaghilew.
Da im Sinne der russischen Sprache eine Insel „auf dem Wasser" liegt, so ging die einstige Prophezeiung der alten Zigeunerin in Erfüllung.
Mit der unentbehrlichen Tuberose im Knopfloch seines Fracks wurde „le grand Serge" in den Sarg gebettet. In der Nacht brach ein Sturm von seltener Stärke über Venedig los, und als Diaghilew am nächsten Morgen seine letzte Reise antrat, lag auf seinem Weg zur Trauergondel ein Teppich aus abgebrochenen Zweigen und Blumen.
In einer entfernten Ecke des Campo Santo auf der kleinen Isola die San Michele, halten melancholische Zypressen ewige Wache um ein etwas verwildertes Grab.
In der Ferne, wie von einem Goldstift gezeichnet, erhebt sich prachtvoll und majestätisch die Silhouette der unwirklichsten aller Städte.
Nur ganz selten verirrt sich ein Besucher in diesen abgelegenen Teil des Friedhofes, der den Nichtkatholiken vorbehalten ist. Und noch viel seltener bleibt er vor einem Grabstein stehen, der die Inschrift

SERGE de DIAGHILEW
1872—1929

trägt und die Worte, die er selbst einmal ausgesprochen hatte: Venedig, die ewige Eingeberin unserer beschaulichen Muße.

Rudolf von Laban: Jeder Mensch trägt den Tänzer in sich.



Paul Klee

Georges Chapowalenco

VARIATIONEN UBER DAS THEMA „CHOREOGRAPHIE – MUSIK – DEKOR"

„Das Ballett ist die Resultante einer Zusammenarbeit, bei welcher Musiker, Maler und Choreograph einen gemeinsamen Vorwurf wiedergeben, und zwar jeder mit den ihm eigenen Mitteln." Das ist die Definition des Balletts, die von dem großen englischen Ballettihistoriker und Kritiker Arnold L. Haskell geprägt worden war. So einfach sie auch erscheinen mag, läßt sich ihr Inhalt nicht so leicht in die Tat umsetzen. Es gibt nämlich nur zwei Wege, die zu einer fehlerfreien Resultante führen: entweder werden die naturgemäß auf verschiedenen Ebenen liegenden Konzeptionen der beteiligten Künstler von ihnen selbst auf eine ideale Weise koordiniert und zu einer vollkommenen Einheit zusammengesetzt — und das ist selten der Fall —, oder aber es muß eine vierte Person die einzelnen Komponenten richtig zusammenschmelzen können — und das kommt noch seltener vor: eigentlich war Diaghilew der einzige, der diese Aufgabe stets richtig lösen konnte und zwar während der ganzen 20 Jahre seiner Tätigkeit.
Demnach, von diesem Einzelfall abgesehen, bleibt die endgültige Prägung des Balletts dem Musiker, Maler und Choreographen überlassen, also einem Triumvirat, dessen einzelne Mitglieder unmöglich mit gleichen Rechten ausgestattet werden können.
Théophile Gautier, der als Feuilletonist an die dreißig Jahre auf jedes Ereignis, sei es bedeutsam oder flüchtig, im Leben des französischen Balletts reagiert, eine Reihe von Szenarien und Programmen, darunter den Stoff zur klassischen „Giselle", verfaßt hat und als eigentlicher Eingeber des romantischen Balletts betrachtet werden kann, hat behauptet, daß „des Balletts wahrer, einziger, ewiger Gegenstand der Tanz sei", und wenn auch wiederholt versucht worden ist, diese grundlegende Behauptung in Abrede zu stellen, hat sie ihre Gültigkeit — sofern es sich um das akademische Ballett handelt — bis auf unsere Tage fast intakt behalten können. Aus dieser klaren Bevorzugung des rein Tänzerischen läßt sich ableiten, daß bei der Erschaffung eines Balletts dem Choreographen mehr Rechte eingeräumt werden müssen als seinen beiden anderen Partnern.
In Verbindung damit muß auf eine allgemein verbreitete Ungerechtigkeit hingewiesen werden. Viel zu oft wird dieser Hauptverantwortliche für das Entstehen eines Balletts als ein armer Verwandter des Librettisten und Komponisten betrachtet und ihm die schätzbare, aber weitaus ungenügende Rolle eines Regisseurs zuerkannt. In Wirklichkeit verhält sich die Sache folgendermaßen: in der Oper werden die Worte des Librettisten gesungen, von der Musik des Komponisten begleitet, und die Handlung spielt sich auf einer Bühne ab, deren dekorative Ausstattung der Phantasie eines Malers völlig überlassen wird. Demgegenüber führen im Ballett die Tänzer Schritte aus, die der Choreograph auf die Musik des Komponisten erdacht hat (diese wird sehr häufig in Zusammenarbeit mit dem Choreographen komponiert), und agieren nach den Weisungen des Choreographen,

in Kostümen und in einem Dekor, deren Grundlagen — manchmal sogar deren Farben — im Einvernehmen mit dem Choreographen festgelegt worden sind. Mit anderen Worten, wenn man dem Choreographen die „Regie eines Balletts" zuerkennt, müßte man ihm auch den „Text" dieses Balletts zuschreiben, da der vom Librettisten verfaßte Stoff keinen Text, sondern nur einen Vorwurf darstellt. Ist es also die Aufgabe des Regisseurs, ein als solches bereits bestehendes Werk auf die Bühnen zu übertragen, so muß der Choreograph ein Werk erst erschaffen.
Daraus ist zu ersehen, daß der eigentliche Schöpfer eines Balletts der Choreograph ist, den man mit einem Ballettmeister nicht verwechseln darf. Dieser hat zur Pflicht, die praktische Inszenierung der Schöpfung des Choreographen zu überwachen (abgesehen von seinen anderen Aufgaben und Pflichten dem Ensemble gegenüber), bzw. das vom Choreographen Erdachte zu interpretieren. Begreiflicherweise kann ein Choreograph auch Ballettmeister sein (sobald er sich der Aufführung fremder Schöpfungen annimmt), dagegen muß ein Ballettmeister nicht unbedingt die für einen Choreographen erforderlichen Gaben besitzen. Jedes gute Ballett muß über einen Stil und eine Atmosphäre verfügen, die ihm völlig angehören, über ein besonderes Parfüm, das nur ihm eigen ist. Beides, sowohl der Stil wie auch die Atmosphäre, werden von dem Choreographen geschaffen, indem er zum tänzerischen Element, das den Grundstoff bildet, nach seinem Ermessen in beliebiger Dosierung die beiden anderen Bestandteile — Musik und Ausstattung — beimengt. Auf diese Weise entstehen immer wieder die gegenseitigen Beziehungen dieser drei Kunstgattungen zueinander, die sich sehr verschieden gestalten können.

Ursprünglich, zu Beginn der Ballettgeschichte, also in der Zeit der Renaissance und des Barock, war der Beitrag der Ausstattung so ungeheuer, daß er den Tanz — und auch die unbedeutende Musik — immer wieder zu erdrücken drohte. Komplizierte Szenerie, von einer noch komplizierteren Maschinerie bedient, schwere Kostüme und Perücken, Reifröcke bei den Frauen, Masken bei den Männern, usw., usf. — das alles diente entschieden nicht dazu, den Tanz in den Vordergrund zu stellen oder ihm gar zu einer Entwicklung zu verhelfen. Als erste führte die Sallé eine bescheidene Kostümreform durch, dann kam Noverre mit völlig neuen Grundsätzen und versuchte den Beitrag der bildenden Kunst, ohne ihn zu unterschätzen, auf den ihm gebührenden Platz zu verweisen. Der darauf entbrannte „Streit um die Ballettpantomime" erwies den Ideen Noverres begreiflicherweise keinen guten Dienst, und wenn auch verschiedene zweifellos störende Attribute abgeschafft worden sind, so behielt doch die dekorative Ausstattung bis zum Ende des 19. Jahrhunderts ihre entscheidende Position.
Zur gleichen Zeit war die Musik der Choreographie gänzlich unterstellt. Viele Ballettmeister jener Zeit haben die Musik zu ihren Balletten selbst verfaßt, indem sie diese auf die vorher schon festgelegten Schritte und Stellungen schrieben, oder aber sie haben von den Komponisten immer wieder eine musikalische Begleitung verlangt, die der bereits erdachten Choreographie vollständig angepaßt wäre. So ist z. B. Glucks Ballettmusik in „Iphigenie in Tauris" nach den genauesten Angaben Noverres komponiert worden. Auf diese Weise entstanden also die berufsmäßigen „Ballettkomponisten" (Adam in Frankreich, Minkus, Pougni, Drigo u. a. m. in Rußland), die fähig und gewillt waren, sich den oft ausgesprochen diktatorischen Befehlen der Ballettmeister zu unterwerfen. Sogar Tschaikowsky, der erste große Komponist, der sich mit Ballettmusik ernstlich befaßte, war gezwungen, folgende „Bestellung" des Oberballettmeisters Petipa auszuführen: „DORNRÖSCHEN — ... Phantastische Musik für die Fee Carabosse . . . Aurora erblickt die strickende Alte (2/4 Takt für den Rhythmus der Stricknadel). Allmählich geht die Musik in eine singende Walzermelodie (3/4) über. Dann eine Pause. Aufschrei! (vier Takte 4/4, breit) . . . Der König fragt, was los ist (vier Takte für die Frage, vier für die Antwort) . . . Kleines Pfeifen im Orchester vor dem Monolog der Carabosse . . . Variation der Aurora: Pizzicato für Violinen, Celli und Harfen, oder Mandolinen und Harfen . . ." usw.
Erst zu Beginn unseres Jahrhunderts ändert sich die Situation: man beginnt entweder, auf bereits bestehende Werke Ballette zu stellen, oder bestellt nach wie vor Musik für einen vorhandenen Ballettstoff, baut aber die Choreographie erst an Hand der Partitur auf. Weder in jenem noch in diesem Falle ist von einer Unterstellung der Musik mehr die Rede, im Gegenteil, das Vorhandensein qualitativ guter Musik erweist sich als unentbehrlich für den Wert des Balletts. Und wenn man früher bei einer Aufführung nur s e h e n wollte und der Ballettmusik genau so wenig Achtung schenkte, wie einer Musik, die in einem Ballsaal gespielt wird, so will man jetzt nicht nur s e h e n, sondern auch h ö r e n.

•

Im Unterschied zur Oper und dem Sprechstück verträgt das moderne Ballett kein realistisches Dekor und ist der Verzicht auf jegliche getreue Nachahmung der Natur eine der primären Bedingungen, die es an die bildende Kunst stellt.
Das Reich des Balletts ist die Welt der Illusion, deshalb würde ein naturalistisch konzipiertes Bühnenbild oder eine realistische Wiedergabe von allgemein bekannten Trachten, in seiner traumhaft-unwirklichen Welt ausgesprochen dissonant wirken, einen Blickfang für die Phantasie des Zuschauers bilden, ihre freie Entfaltung hemmen oder gar verhindern und dadurch, im Endresultat, einen entstellten oder verfälschten Gesamteindruck hervorrufen. Denn kein Zweig der Bühnenkunst stellt an die Einbildungskraft der Zuschauer so hohe Ansprüche wie das Ballett. Um es vollkommen — nicht nur visuell, sondern auch emotionell — erfassen zu können, muß man die Gabe besitzen, mit Hilfe eigener Phantasie sowohl die nur angedeutete Handlung des Balletts und seinen Inhalt zu ergänzen, als auch sich in seine völlig unwirkliche Atmosphäre versetzen, bzw. seine eigenartige Ausdrucksweise annehmen zu können, denn alles in ihm widerstrebt unseren Begriffen von Üblichem und Herkömmlichem, sei es die „nach außen gedrehte" Linie der Körperhaltung, sei es die stumme Sprache der Bewegungen und Gesten, die aber als solche keine konventionelle, im voraus festgelegte Bedeutung haben und beliebiger Situation angepaßt werden können.

•

Die Aufgabe des Balletts ist, unmittelbare Verbindung zwischen einer aus Bewegung, Farbe und Ton entstandenen Harmonie einerseits und dem Geist andererseits herzustellen. Es ist nichts anderes als eine von unserer Phantasie hervorgerufene Widerspiegelung eines Gedankens, der der gemeinsamen schöpferischen Laune eines Tänzers, eines Malers und eines Musikers entsprungen ist. Besitzt man die Fähigkeit, diesem Gedanken auf allen Wegen, so gewunden sie auch sein mögen, zu folgen, dann erreicht man jenes letzte Refugium in unserer phantasielosen Welt, in dem die graue Eintönigkeit des Reellen die märchenhafte Farbenpracht des Imaginären noch nicht unterjochen konnte.

Griechisch: Der tanzende Mensch ist dem Glück immer nahe.

Igor Strawinsky: Im klassischen Tanz erblicke ich den Triumph der absichtsvollen Konzeption über die künstlerische Unbestimmtheit, den Sieg der Regel über das Willkürliche, der Ordnung über das Geratewohl.

Horst Koegler

MODERNE MALER UND DAS BALLETT

Als einzige unter den Kunstgattungen des Theaters ist das Ballett eine direkte Bindung an die moderne Malerei eingegangen. Während Schauspiel und Oper durchweg von gewohnheitsmäßigen, d. h. professionellen Bühnenbildnern verwaltet werden, zieht das Ballett häufigen Nutzen aus dem Bündnis mit Malern, die sich hüten würden, sich dauernd dem Theater — und letzten Endes der Routine — zu verschreiben.
Man suche nicht gerade in Deutschland nach Beispielen. In unseren Theatern ist das Ballett heute noch, wenn es gut geht, viertens, meist sogar fünftes Rad am Wagen, für dessen Ausstattung — so es überhaupt zur obligatorischen jährlichen Ballettpremiere kommt — der letzte Assistent des Chefs gerade gut genug ist. Seit dem Tode Paul Streckers haben wir keinen Maler mehr gehabt, den das Ballett für sich zu gewinnen verstanden hätte — und das, obwohl wir in Camaro einen Maler besitzen, der früher einmal Tänzer gewesen ist, und weiterhin über eine ganze Reihe von Malern verfügen, die sich in ihren Bildern immer wieder mit dem Thema Tanz und Ballett auseinandergesetzt haben. Die eine Stuttgarter Ausnahme: Baumeisters Entwürfe für Otto Erich Schillings „In scribo Satanis", ist auch in diesem Fall nur Bestätigung einer allgemein gültigen Regel.

Edward Munch
(aus dem Bändchen „Lebensfries" der Piper-Bücherei)



Welch einer theatralischen Verzauberung das Ballett gerade im Verein mit wirklich bedeutenden Malern der Gegenwart fähig ist, haben seinerzeit die Gastspiele der beiden führenden amerikanischen Ballettensembles bewiesen. Wir haben beim New York City Ballet Chagalls hinreißend schöne Ausstattung von Strawinskys „Feuervogel" und Rouaults prächtige Dekors und Kostüme für Prokofiews „Verlorenen Sohn" bewundert und waren hell entzückt von den Chagallschen Prospekten (nicht so unbedingt auch von seinen Kostümen) für „Aleko", ein Massinesches Puschkin-Ballett, das das Ballet Theatre in seinem Repertoire mitbrachte.
Chagalls „Feuervogel" wirft gleich ein sehr wesentliches Problem auf, vor das sich jeder Maler gestellt sieht, wenn er sein privates Atelier mit den Bühnenwerkstätten vertauscht: inwiefern kann er es mit seinem künstlerischen Gewissen vereinbaren, sich seinen anderen Mitarbeitern — und dazu gehören vor allem erst einmal der Choreograph und der Komponist — über-, unter-, oder gleichzuordnen. Natürlich wird sich das Schwergewicht nach den jeweils beteiligten Persönlichkeiten von Fall zu Fall verschieben. Ideal ist natürlich die volle Gleichberechtigung aller drei Partner, die ja auch in den besten der Diaghilew-Ballette verwirklicht wurde.
Chagall ist — er verleugnet das auch in seinem „Feuervogel" nicht — ein Maler von so intensiver Gestaltungskraft, daß der Choreograph seine ganze Energie aufzubieten hat, will er von der flammenden Ausstrahlungskraft der Ausstattung nicht einfach aufgeschluckt werden. Weder Balanchine noch Massine — und beide sind heute unsere ersten Choreographen — konnten sich dagegen behaupten.
In Tanzfachkreisen fiel man natürlich prompt über den Maler her, dem Verselbständigungsbestrebungen auf Kosten der anderen Beteiligten vorgeworfen wurden. Auf Kosten der Musik? Das doch ganz gewiß nicht, denn Strawinskys Partitur — um einmal beim Beispiel des „Feuervogel" zu bleiben — ist auch in der Chagallschen Nachbarschaft durchaus vernehmlich klingendes Ereignis. Chagall übersetzt die märchenhafte Phantasie der irrealen Klangphänomene lediglich ins Optische — nicht so sehr ins Räumliche —, aber er tut das auf eine Weise, die der Ergänzung durch den kontinuierlichen Fluß der Bewegung bedarf. Seine Prospekte sind statisch — wie sehr sie auch, herausgenommen aus der Ganzheit des Bühnenraums und als Abbildungen betrachtet, von einer latenten Dynamik erfüllt scheinen — es ist ja sowieso immer ein heikles Unternehmen, Bühnenbilder isoliert vom Zusammenhang, in dem sie eine ganz bestimmte Funktion haben, zu werten. Sie stimulieren die Bewegung, um sie gleichzeitig davor zu bewahren, ins Uferlose zu zerfließen, sie lösen sie aus, und sie fangen sie wieder auf. Es ist nicht ihre Schuld, wenn der von ihnen ausgehende Impuls nur bedingt genutzt wird. Mit demselben Recht könnte man, wenn man in diesem Fall den Ausstatter allzu großer Selbstherrlichkeit zeiht, dem Komponisten den gleichen Vorwurf machen, denn auch Strawinskys Partitur verliert ja im Konzertsaal nicht an Kraft der Aussage. Mir scheint eher, daß vollkommene Übereinstimmung zwischen Strawinsky — dem damaligen Strawinsky, der „Feuervogel" stammt aus den Jahren 1909/10 — und Chagall besteht, daß der Choreograph aber zu beiden kein rechtes Verhältnis gefunden hat (Balanchine hat dann mit der Uraufführung des „Orpheus", dessen Ausstattung er sich von dem Bildhauer Isamu Noguchi entwerfen ließ, bewiesen, daß ihm der spätere, wenn man so will: neoklassizistische Strawinsky sehr viel mehr liegt). Daß der „Feuervogel" nicht die erhoffte Übereinstimmung von Choreographie und Bühnenbild aufwies, liegt selbstverständlich auch daran, daß Chagall seine Entwürfe 1945 für einen anderen Choreographen und ein anderes Ballettkorps gemacht hat — Balanchine hat sie dann später ein-



Pablo Picasso

fach übernommen. Wo auf dem Theater kann eine ältere Ausstattung in die Neueinstudierung eines ganz anderen Ensembles übernommen werden? Man stelle sich einmal den Parallelfall vor, daß, sagen wir, Heinz Tietjen die Bayreuther Entwürfe Wieland Wagners für eine Neuinszenierung des „Tristan" an der Berliner Städtischen Oper übernehmen würde!
Übrigens handelt es sich auch bei Rouaults „Verlorenem Sohn" um Dekors, die heute bereits 30 Jahre alt sind und doch noch nichts von ihrer Frische und ursprünglichen Wirkung eingebüßt haben. Hier ist die Abstimmung von Choreographie, Musik und Ausstattung bei weitem glücklicher, was nicht zuletzt daran liegen mag, daß Balanchine, der für die Neueinstudierung beim New York City Ballet verantwortlich ist, auch die Uraufführung von 1929 choreographisch betreute, die bekanntlich die letzte Premiere von Diaghilews russischem Ballett gewesen ist. Gerade dieses Beispiel zeigt, wie sehr es beim modernen Ballett auf engste Zusammenarbeit zwischen den drei hauptbeteiligten Schöpfern ankommt. Daß aber, wenn sich ein solches Team einmal zusammengefunden hat, das Ergebnis von einer Jahrzehnte überdauernden Beständigkeit ist — siehe Balanchine - Prokofiew - Rouaults „Verlorenen Sohn", siehe aber auch Massine - de Falla - Picassos bereits 1919 uraufgeführter „Dreispitz", der von Massine seither für verschiedene Ballettensembles neu-, aber immer wieder in der Ausstattung Picassos einstudiert worden ist. Auch hier wird man die ganze Bedeutung dieses Vorgangs nur ermessen, wenn man sie unserer sonstigen Theaterpraxis — und in diesem Zusammenhang ist durchaus nicht nur die deutsche gemeint — vergleicht. Wer heute auf die Idee käme, Alban Bergs „Wozzeck" in den Bühnenbildern der Berliner Uraufführung von 1925, oder Barlachs „Blauen Boll" in der Jürgen Fehling - Traugott Müllerschen Bühnengestaltung aus dem Anfang der dreißiger Jahre, neu zu inszenieren, würde ganz gewiß eine Palastrevolution heraufbeschwören.
Um aber noch kurz bei dem Beispiel der langjährigen Verwendbarkeit von künstlerisch vollkommenen Ballettausstattungen zu verweilen: ich glaube, daß sich unsere Maler gar nicht darüber klar sind, was für finanzielle Möglichkeiten ihnen hier offenstehen. Ballette wie Egks „Abraxas" oder Blachers „Hamlet", die beide zu den größten Erfolgen des modernen musikalischen Theaters in Deutschland gehören und in bezug auf ihre Aufführungsziffern alle zeitgenössischen Opern weit hinter sich lassen — diese beiden Ballette zur Uraufführung von einem wirklich bedeutenden Maler ausgestattet und nur unter der Bedingung an andere Bühnen vergeben, daß das Werk in derselben Ausstattung zur Aufführung gelangt — nicht auszudenken, welche Tantiemen dies dem als Ausstatter herangezogenen Maler einbringt.
Künstlerische Einwände werden gegen diese Methode kaum vorzubringen sein, denn hier spielt ganz stark die traditionsbildende Kraft des Balletts mit. Abgesehen von so eigenwilligen Persönlichkeiten wie etwa Balanchine und Massine, ändert sich ja die choreographische Konzeption eines Balletts bei Neueinstudierungen nur in ganz verschwindendem Maße. Mit Recht würde man den Regisseur auslachen, der uns heute eine Neuinszenierung der Schillerschen „Räuber" im Stile der Mannheimer Uraufführung von 1782 anzubieten wagt, beim Ballett ist es gerade umgekehrt. Die kleinste Änderung an der Iwanowschen Choreographie von Tschaikowskys „Schwanensee" aus dem Jahre 1895, und die Ballettomanen in aller Welt würden Zeter und Mordio schreien. Es ist nicht einzusehen, weshalb das Bühnenbild einer Ballettpremiere — vorausgesetzt, daß es völlig mit Musik und Choreographie übereinstimmt — von dieser im übrigen ganz fest beibehaltenen Aufführungstradition ausgenommen sein soll.
Dem Ausstatter eines Balletts kommt eben doch eine ganz andere Rolle zu als seinen Kollegen, die sich auf Schauspiel oder Oper konzentriert haben. Das Ballett bietet dem Maler viel mehr Möglichkeiten. Edwin Denby hat das in seinem Buch „Looking at the Dance", New York 1949, näher untersucht: „Weil sich Balletttänzer ständig auf der ganzen Bühne bewegen und weil man, wenn man auf sie sieht, die ganze Zeit die Szenerie im Auge hat, betrachtet man eine Ballettdekoration viel intensiver als eine Schauspiel- oder Operndekoration. Es ist doch praktisch so, daß, wenn sich ein Ballett vor einem abspielt und das Interesse beim Zusehen wächst, man aufnahmefähiger für visuelle Eindrücke und entsprechend empfindlicher für die Dekoration wird. In Dramen oder Opern kann man für eine ziemliche Dauer die Szenerie vergessen, während die Darsteller stillstehen und man immer mehr gefesselt ihren Stimmen zuhört. Die wirkliche dramatische Kraft eines Schauspiels oder einer Oper fühlt man so sehr beim bloßen Zuhören, daß man auch davon ergriffen werden kann, wenn man ohne eine Bühne zu beobachten vor dem Radio sitzt. Die dramatische Aussage eines Balletts liegt jedoch in seiner visuellen Stoßkraft . . . Ballettszenerie und -kostüme sollen die Aktion des Tanzes auch in der Entfernung deutlich sichtbar machen und seiner Vielfalt einen klaren Zusammenhang geben. Sie sollen ein lebendigerer gemeinsamer Nenner sein, als die leere Bühnenfläche je zu sein imstande wäre."
In einem Artikel „Ballet Design", der vom „Dance News Annual", New York 1953, veröffentlicht wurde, unterscheidet der Amerikaner Oliver Smith, der selbst eine Reihe von Ballettausstattungen entworfen hat, zwischen Bühnenbildnern, die mehr malerisch, und solchen, die mehr räumlich interessiert sind. Das ist eine ebenso simplifizierende wie einleuchtende Gegenüberstellung.

Chagall gehört ihr zufolge wohl zu den — um sie einmal so zu nennen — Bühnen*malern*. Auch Rouault mit seinen erdhaften, breit hingestampften Prospekten für den „Verlorenen Sohn" wird man dazu rechnen. Und natürlich Salvador Dali, der auch in seiner Beziehung zur Bühne seinem Ruf als personnalité terrible alle Ehre macht. Dali vertritt zweifellos das Extrem unter den Bühnenmalern. Das Drama, das sich auf seinen Vorhängen und Prospekten, in seinen Kostümen abspielt, ist so ungeheuer stark, daß sich bisher kein Choreograph dagegen behaupten konnte. Hier hat sich das Gleichgewicht der Kräfte nun ganz eindeutig zugunsten der Ausstattung verschoben. So wird man Anthony Tudor verstehen können, wenn er für sein 1942 choreographiertes „Romeo und Julia"-Ballett Dalis Entwürfe nicht akzeptierte, da sie im völligen Widerspruch zu seiner ganz auf lyrischer Intimität basierenden tänzerischen Interpretation standen (für die er sich denn auch wohlweislich nicht an die so ausdrucksstarken Kompositionen von Berlioz oder Tschaikowsky hielt, sondern an eine Auswahl von Stücken Frederick Delius', die er seinen eigenen Zwecken gemäß zusammenstellen und bearbeiten ließ).
Man sollte meinen, daß Ateliermaler unbedingt zu Bühnenmalern — im Smithschen Sinne — werden, wenn sie für das Theater arbeiten. Rouault, Chagall und Dali sind überzeugende Beispiele dafür. Die — nennen wir sie einmal im Gegensatz dazu — Bühnen*gestalter*, die andere Fakultät, die es reizt, sich den Raum ihrer eigenen Vision entsprechend zurechtzukneten, müßten demnach von den Architekten unter den Malern gestellt werden. Die Bühnenmaler beschränken sich in den meisten Fällen auf Vorhänge, Prospekte und Kostüme (sie können deswegen besonders gut mit den Choreographen zusammenarbeiten, denen es weniger um den Raum als plastische Gliederung, sondern einzig und allein um den Raum als möglichst große leere Fläche zu tun ist). Die Bühnengestalter, von der Verpflichtung zur Flächenhaftigkeit, die ihnen von der Malerei auferlegt ist, befreit, fangen an zu bauen.
Auch da sind große Unterschiede möglich. Schlemmer beispielsweise, der doch sonst so sehr liebte, seine Raumkompositionen durch Treppen und Podeste zu akzentuieren, begnügte sich in seinem „Triadischen Ballett" mit dem linear aufgerissenen ebenen Bühnenboden. Seine Raumspannung ergibt sich aus dem Zu- oder Gegeneinander, in dem die geometrisch kostümierten Tänzer zu dem schachbrett-ähnlichen Boden einerseits und den sich bewegenden geometrischen Körpern andererseits stehen. Schlemmer ist zwar ein Sonderfall unter den Bühnenbildnern des Balletts (wie auch sein „Triadisches Ballett" ein Sonderfall der Ballettliteratur geblieben ist), aber unter den Bühnengestaltern demonstriert er besonders deutlich jenen Typ, der sich den Raum von der unbebaut gelassenen Grundfläche aus erobert. Ein anderer Gestalter-Typ schwelgt in massiven Raumphantasien — er baut seine bisherigen Leinwandträume nun in voller Plastizität auf (das sind jene Bühnenbildner, die am leichtesten mit den Choreographen ins Handgemenge geraten werden). Zu ihm gehören Maler wie Chirico und vielleicht noch beispielhafter Cassandre mit seinen klassischen Lösungen für Balanchine-Poulencs „Aubade" und Lifar-Gouberts „Le Chevalier et la Damoiselle".
Alle bisher genannten Namen vertreten den einen oder anderen Typ des Ballettbühnenbildners, den Maler oder den Gestalter. Es gibt aber auch einige Fälle, in denen sich beide Erscheinungsformen durchdringen. Picasso gehört dazu — nur daß er nach dem Tode Diaghilews eigentlich kaum noch für die Bühne gearbeitet hat (abgesehen von einem Vorhang-Entwurf für Boris Kochno Roland Petit/Pierre Kosmas „Le Rendez-vous", das 1945 vom Ballet des Champs-Elysées aufgeführt wurde). Dazu gehören aber auch Christian Bérard und Matisse. Bérard hat vorwiegend mit Massine zusammengearbeitet und ist auf diese Weise mit in die weltweite Diskussion über Massines Sinfonische Ballette hineingezogen worden. Die apollinische Heiterkeit, die zarte Helligkeit seiner Ausstattung für Beethovens VII. Sinfonie mögen vielleicht nicht ganz dem philosophischen Programm entsprechen, das Massine unter dem Thema „Erschaffung und Zerstörung der Erde" diesem Ballett vorangestellt hat, aber dann fragt sich, ob sich dieses Programm überhaupt mit der Beethovenschen Musik in Einklang bringen läßt. Die VII. ist ja von allen ungeraden Sinfonien Beethovens — die I. natürlich ausgenommen — die am wenigsten philosophisch oder literarisch belastet; man hat sie nicht umsonst die Apotheose des Tanzes genannt. Wie im Fall Chagalls ergibt sich auch hier bei Bérard das Phänomen, daß der Bühnenbildner musiknäher gearbeitet hat als der Choreograph. Daß Massine sich an diesem Beethoven etwas übernommen hatte, schmälert seinen Ruhm in keiner Weise — er hat, wieder zusammen mit Bérard, in der „Phantastischen Sinfonie" (nach Berlioz) überhaupt den Musterfall eines Sinfonischen Balletts geschaffen.
Den einen Musterfall, müßte es richtiger heißen. Der andere ist Massine-Matisses „Rouge et Noir" zu Schostakowitschs I. Sinfonie. Robert Lawrence schreibt darüber in „The Victor Book of Ballets and Ballet Music", New York 1950: „Die hervorragende Dekoration von Henri Matisse (der auch die Kostüme schuf) liefert der Choreographie den Ausgangspunkt. Innerhalb seiner monumentalen Bögen sind riesige rot, weiß, schwarz, blau und gelb bemalte Flächen eingesetzt. Die Kostüme, die die Tänzer so entpersönlichen, daß sie ein Teil der Gesamtstruktur bilden, sind aus denselben Farben. Massines Problem war es, aus diesem Material eine dramatische Komposition zu schaffen, indem er die Tänzer in architektonisch und emotional sich verschiebenden Gruppen bewegte ... In wenig anderen Balletten bei irgendeinem der großen Choreographen ist der emotionale Gehalt so zwingend mit der formalen Gestalt vermählt wie hier."
Die Liste der als Bühnenbildner vom Ballett herangezogenen Maler ist damit natürlich noch längst nicht vollständig. Blättert man das umfangreiche Tafelwerk „Art in Modern Ballet" von George Amberg, New York 1946, durch, so wird einem bewußt, wie groß der Anteil der modernen Malerei an den Ballettausstattungen in aller Welt ist. Hier ging es lediglich darum, ein paar typische Möglichkeiten der Beteiligung prominenter Maler an wesentlichen internationalen Ballettschöpfungen aufzuzeigen.

Seit Diaghilew ist das Ballett immer wieder ganz entscheidend von der modernen Malerei inspiriert und beeinflußt worden. Wenn sich bei uns in Deutschland da und dort Anzeichen dafür bemerkbar machen, daß das Ballett aus seinem Dornröschenschlaf, in den es mit dem Aufkommen des sogenannten Ausdruckstanzes versunken war, aufzuwachen beginnt, dann sollte man sich vor Augen halten, daß die Schnelligkeit dieses Prozesses mit davon abhängen wird, ob es gelingt, wenigstens ein paar unserer führenden Maler stärker als bisher für die ihnen beim Ballett zur Verfügung stehenden Möglichkeiten zu interessieren. Erst dann werden wir wirklich den Anschluß an die internationale Entwicklung gewinnen, die uns gegenwärtig noch ein beträchtliches Stück vorausgeeilt ist.

Ballett am Strande (Biarritz),
George Skibine und Marjorie Tallchief
in „Annabel Lee" nach A. E. Poe
Foto: Serge Lido



(arritz),
allchief
E. Poe
ge Lido







Edgar Degas
Tänzerin



Edgar Degas
Tänzerin

Edgar Degas
Salle de Danse



Giacomo Manzù
Tänzerin, 1954

Lynn Chadwick
Two dancing figures VI, 1955
Foto: David Farrell



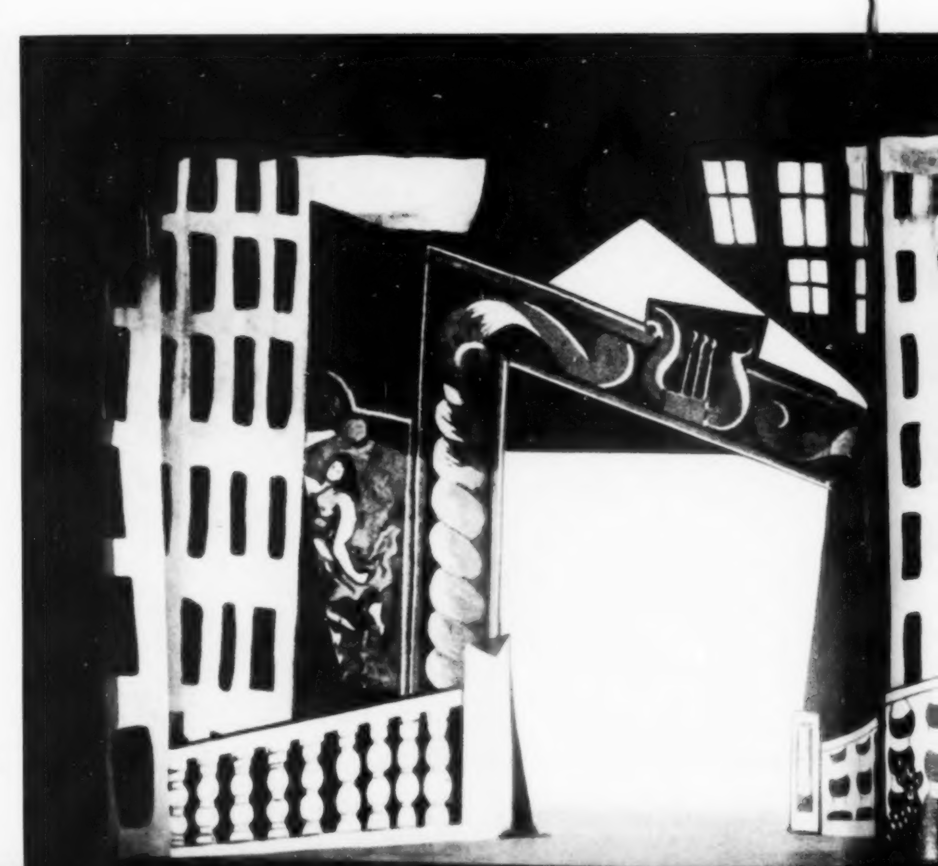
hadwick
VI, 1955
d Farrell



Pablo Picasso
Kostüm für „Parade", 1917



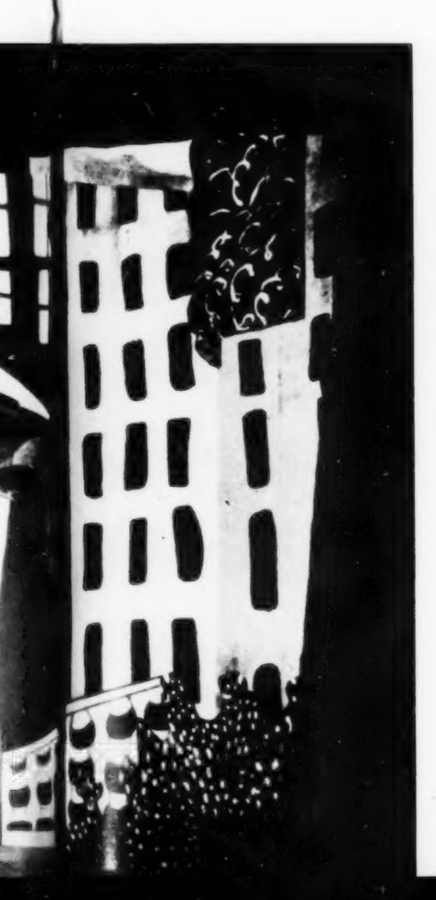
Pablo Picasso
Die Tänzerinnen, 1925

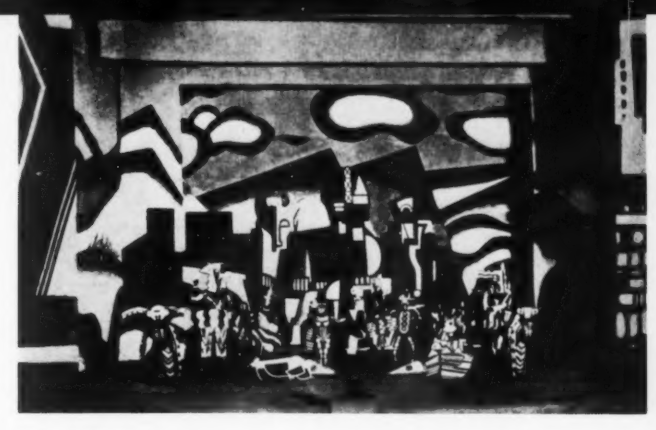


Pablo Picasso
Dekoration für „Parade", 1917

Sonja Delaunay
Tänzerin, 1916







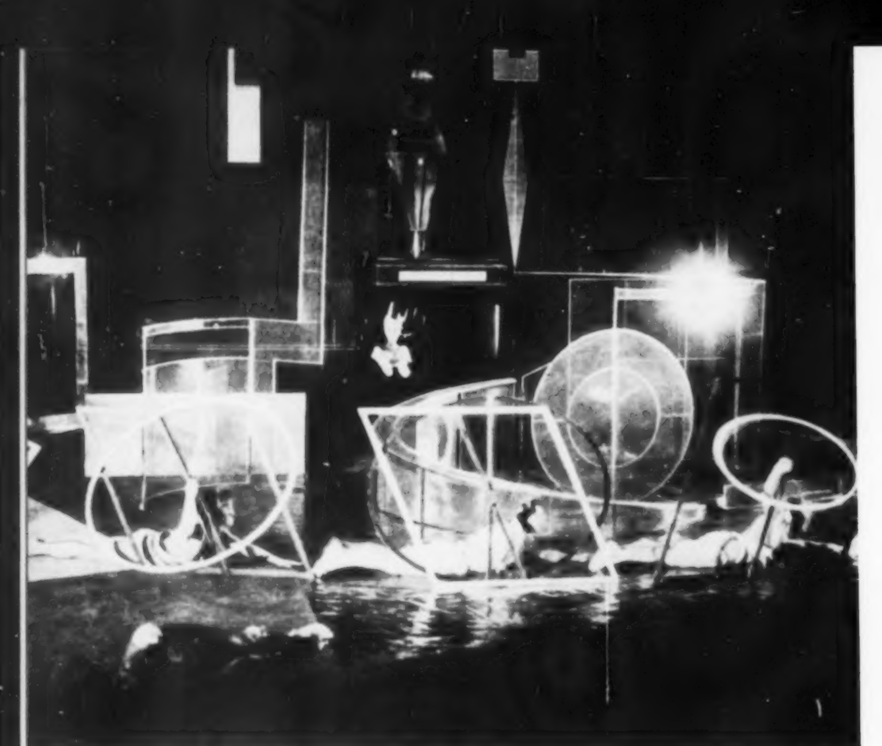
Fernand Léger
Dekoration zu „Die Erschaffung der Welt" (Schwedisches Ballett)



André Derain
Bühnenbild zu „La Boutique Fantasque" (Russisches Ballett, Paris)



Gorgio de Chirico,
Bühnenbild zu „Der Ball"

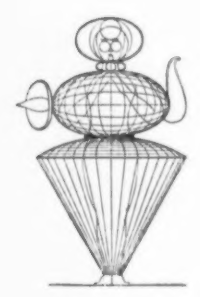


Gabò und Pevsner
Bühne zum Ballett „La Chatte", 1927

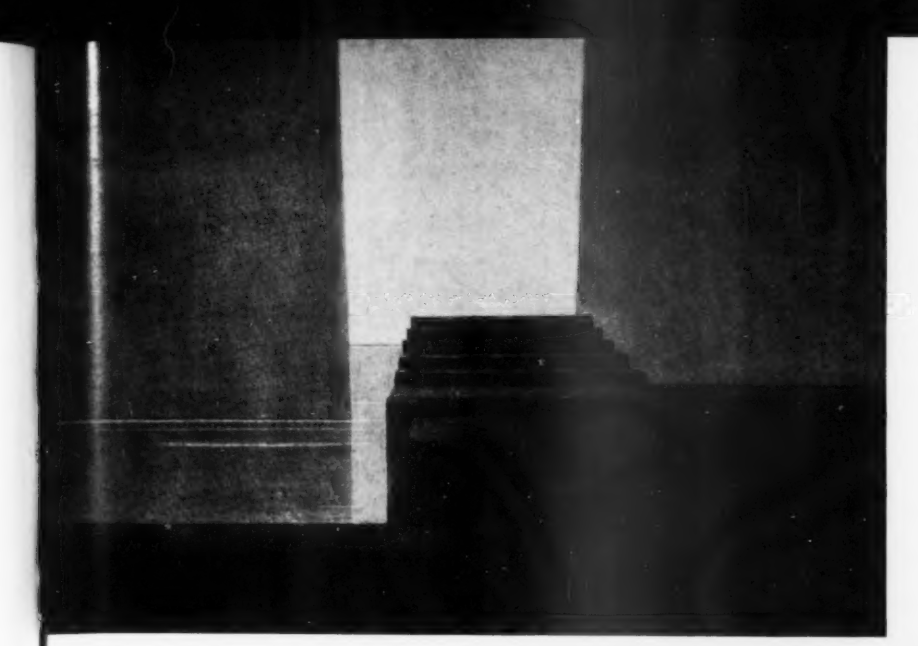


Oskar Schlemmer als Tänzer

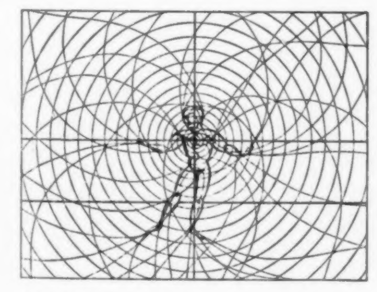




O. Schlemmer

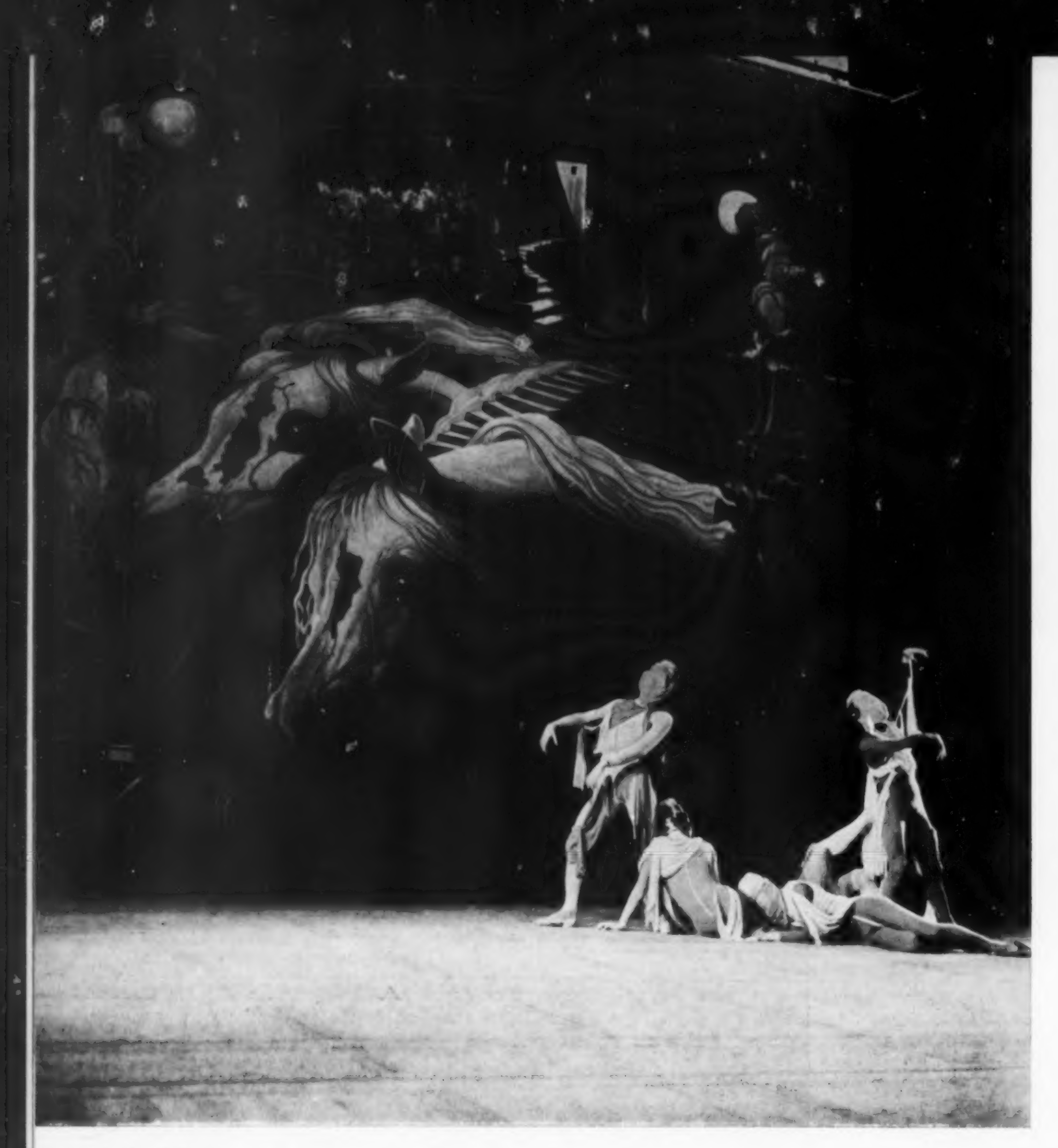


Adolphe Appia
Bühne für rhythmische Gymnastik, 1909



O. Schlemmer

Figurine aus dem „Triadischen Ballett" von Oskar Schlemmer



Salvador Dali
Bühnenbild zu „Tristan Fou" (Ballett International New York)

Cassandre
Bühnenbild zu „Weg zum Licht" (Staatsoper München)

Salvador Dali
Bühnenbild für „Colloque sentimental" (Ballett International, New York)

assandre
München)

Marc Chagall
Schlußprospekt für „Der Feuervogel"





Marc Chagall
„Der Feuervogel"
(aus dem Buch „Musica nova" von F. Herzfeld, Verlag Ullstein)





Carzou
Vorhang für „Le Loup" (Ballet de Paris)

Antoni Clavé
Bühnenbild für „Deuil en 24 Heures" (Ballet de Paris)



Oper von Peking
„Wirren im Reich des Himmels"



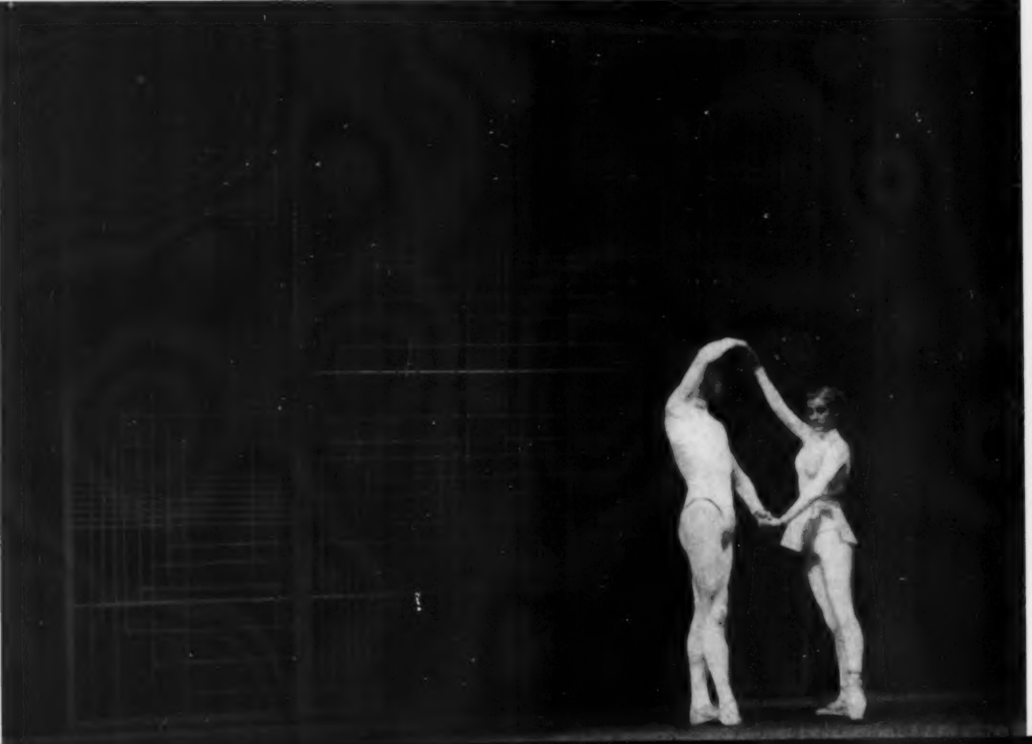
Flavio de Carvalho
Szene aus „Bailado do deus morto", 1951

Aus einem Tanz
der Gruppe „Brasiliana"
(Leitung M. Askanasy)

Oper von Peking
„Wirren im Reich des Himmels"



Aus einem Ballett von Alfredo Bartoluzzi
(Bühnenbild A. Bartoluzzi)

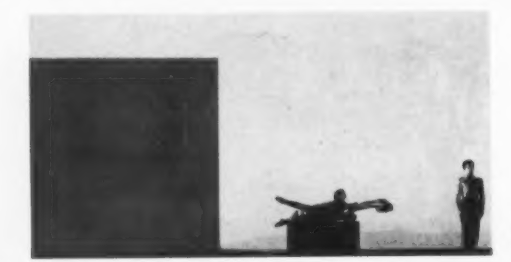




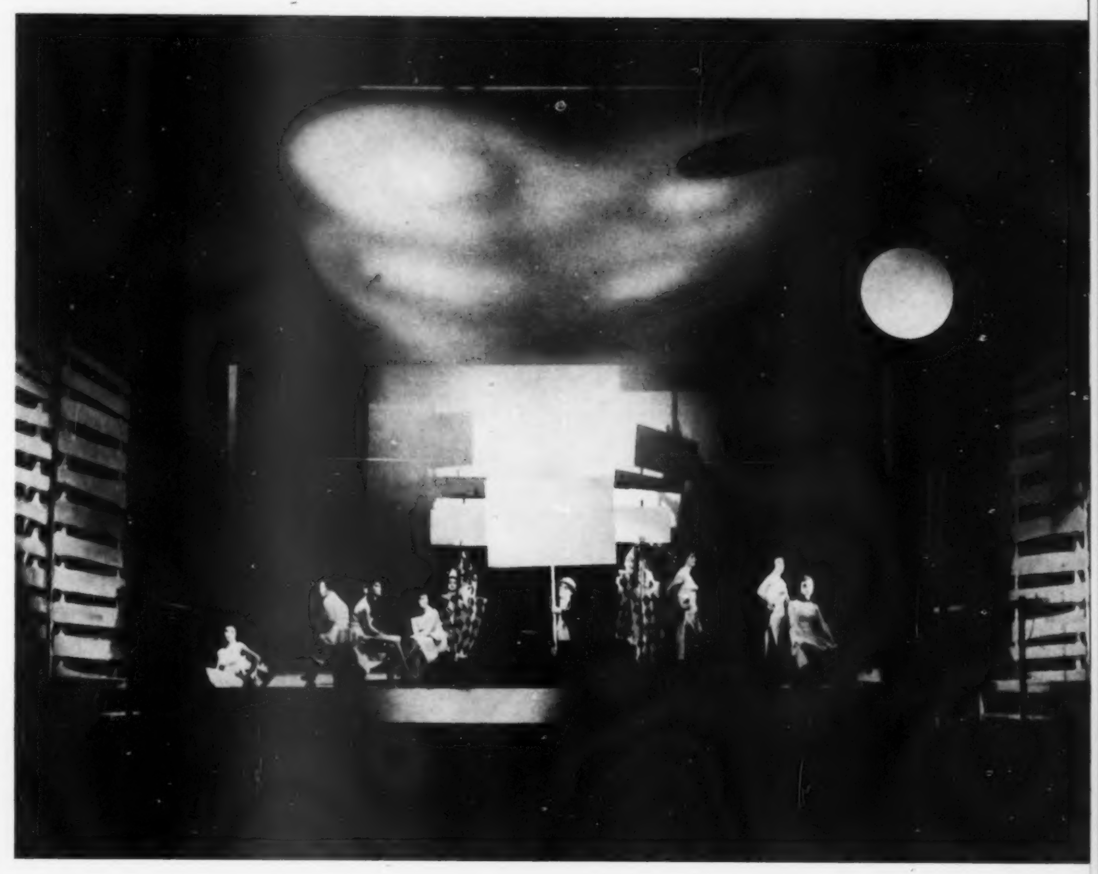
Alan Carter
Bühne zum Ballett „Capriccio" (Musik: Igor Strawinsky, Choreographie: Alan Carter)



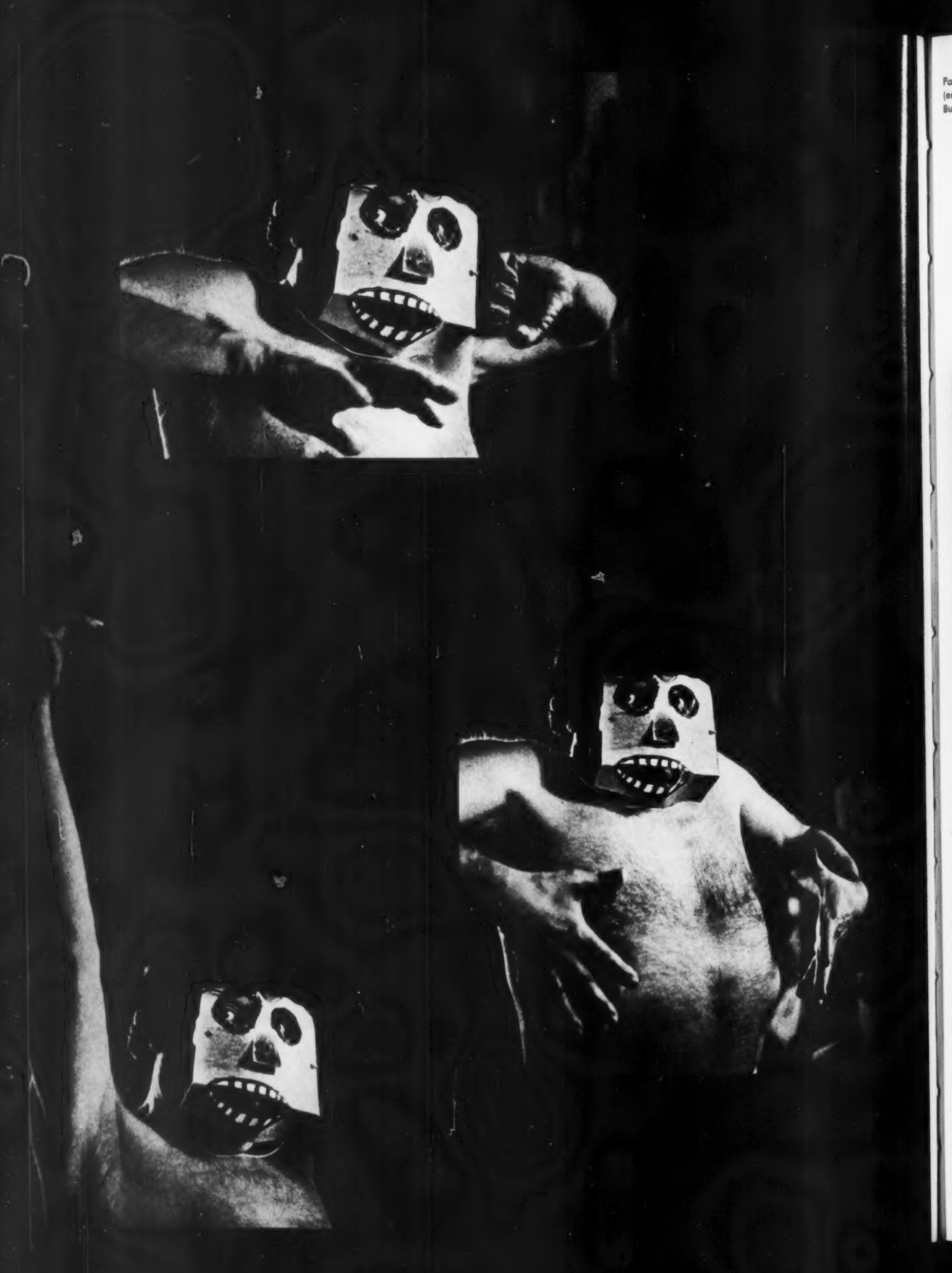




Maurice Béjart
„Le Teck" (Plastik von Marta Pan)



Franz Mertz
Bühne zur Oper „Mahagonny" von Bert Brecht und Kurt Weill



Pablo Picasso mit selbstgefertigter Maske
(entnommen dem Band „Die private Welt von Pablo Picasso“ von D. D. Duncan, Burda-Verlag, Offenburg)



Harry Kramer
aus dem Mechanischen Theater

Harry Kramer, aus dem Film „Die Stadt“



Harry Kramer
aus dem Film „Die Stadt“



Harry Kramer
aus dem Film „Die Stadt“



René Hinds, Danseuse mexicaine, Metallplastik, 1958

AUSSTELLUNGEN



Kunsthalle Hamburg:
Oskar Kokoschka, Hamburg, 1958



Istituto Italiano, Hamburg:
Alfred Klosowsky, Portofino



Kunstverein Hamburg:
Gabriele Münter,
Kandinsky und Erna Bossi, 1910



Kunstverein Hamburg:
W. Kandinsky,
Improvisation Nr. 21a, 1911



Kunstverein Hamburg:
W. Kandinsky,
Improvisation Nr. 6, 1909/10



Kestner-Gesellschaft, Hannover:
Alfred Manessier, Nächtliches Opfer

René Hinds, Danseuse mexicaine, Metallplastik, 1958



WIR STELLEN VOR:

Franz Bucher

In St. Gallen (Schweiz) geboren (27. 7. 1928). Lehre als Holzbildhauer. Gleichzeitig Besuch der Kunstgewerbeschule St. Gallen (Akt, Modellieren, Zeichnen). Ab 1945 Wohnsitz in Tuttlingen (Württ.). Bis 1950 Arbeit in verschiedenen Werkstätten. 1951/52 Besuch der Kunstschule Bernstein, Lehrer: HAP Grieshaber. Plastik, Grafik.
Seit 1953 freischaffend. Zunächst gegenständlich. 1954 erste abstrakte Versuche. 1956/57 Aufträge in Stein: Bauplastik und Ausstattung von Kirchen. Beteiligung an Ausstellungen in Baden-Baden, Saulgau, Stuttgart, Recklinghausen. Erste Einzelausstellung in Karlsruhe (Galerie Gallwitz), Herbst 1958.
Studienreise nach Paris (Stipendium des Regierungspräsidiums Württemberg).
Oberschwäbischer Kunstpreis 1958.
Wenig Arbeiten in Gips, bevorzugte Materialien Holz und Stein.





Plastik 101, Holz, 1958



Große Vertikale II, Holz, 1958

Vertikale Form 120, Holz, 1958

Gustav Schleicher

Die Geburt des »Triadischen Balletts«

Eine Erinnerung an Oskar Schlemmer

Zu jener Frühzeit, als er sich zum ersten Mal neben seiner Malerei mit Tanz und auch mit Musik beschäftigte, war Oskar mit Albert Burger und Elsa Hötzel, den Solotänzern des damaligen Hoftheaters, befreundet. Das Stuttgarter Hoftheater hatte unter seinem Intendanten Frhr. von Putlitz einen sehr guten Ruf. Am Ballett wirkte noch der alte ehrgeizige Ballettmeister Scharf. Albert Burger und Elsa Hötzel strebten nach Neuem. Aus der Zusammenarbeit zwischen ihnen und Oskar erwuchsen neue Impulse. Alles, was das spätere Ehepaar Burger im Gebiet des Tanzes erlebte und schon erlebt hatte, kam mit Oskar zur Sprache und zur Auswirkung. So auch die Studien bei Dalcroze in Hellerau, die ganz auf Rhythmus gestellt waren. Später erinnere ich mich an andere Namen, wie Grete Wiesental, Isadora Duncan, Mary Wigman, Nijinsky und das russische Ballett.

Wochen und Monate hatte Oskar seine Idee eines neuen Balletts mit Burgers besprochen, entworfen und durchdacht. Die Kostüme spielten für Oskar neben der Choreographie eine sehr bedeutende Rolle, und auch da stellte sich Elsa Hötzel mit ihren Erfahrungen vom Hoftheater zur Verfügung und lieh ihm ihre Bühnenkenntnisse für das neue Wagnis. Es war schon ein Wagnis, denn es sollte etwas Anderes, Neues sein, dessen Namen man noch nicht gefunden hatte. Erst später kristallisierte sich der Name „Triadisches Ballett" heraus. Die Idee des neuen Tanzes war in Oskars Hirn geboren und sollte nun auf die Bühne gestellt werden. Ohne Geld übrigens, aber das wurde nicht als besonders lebenswichtig angesehen. — Eines Tages mietete Oskar den Stadtgarten-Saal an der äußeren Kanzleistraße, der Jahre vor dem ersten Weltkrieg von Paul Schmohl gebaut worden war und eine Bühne besaß.

Als die erste Hauptprobe — Hauptprobe ist etwas zu viel gesagt — stattfinden sollte, waren die Beteiligten auf und hinter der Bühne äußerst geschäftig, teils aufgeregt, teils kopflos, bis sie in ihre höchst eigenartigen farbigen und steifen Kostüme hineinmontiert waren. Die Köpfe schauten zuerst ohne Masken oben heraus und wirkten als Fremdkörper. Die ersten Bewegungen wurden versucht, was etwas merkwürdig aussah. Erst zuletzt wurden den Akteuren — darunter Albert Burger und Elsa Hötzel — die Maskenköpfe aufgesetzt. Da waren dann plötzlich die Menschen verschwunden, und es standen und hüpften fremde unbekannte neue Wesen herum. Das alles geschah auf offener Bühne, und man riskierte ein Paar Sprünge, soweit die Kostüme es zuließen. Seither hatte man ja den neuen Tanz gewissermaßen nur theoretisch geübt. Wenn ich mich heute frage, wie die Figuren aussahen, so glaube ich dies am besten charakterisieren zu können, wenn ich als Parallele die farbigen menschlichen Figuren auf den Bildern Légers zitiere, allerdings waren sie noch viel grotesker.

Als es im Stadtgartensaal an der Zeit war, intonierte eine kleine Musikkapelle von irgendwoher zuerst bei offener Bühne den „Schwertertanz". Er war ganz auf harten Rhythmus gestellt, und die Töne schritten dabei mit brausenden Takten daher — fanfarenartig! — Schon damals lächelte Oskar über diese, seine musikalische Schöpfung!

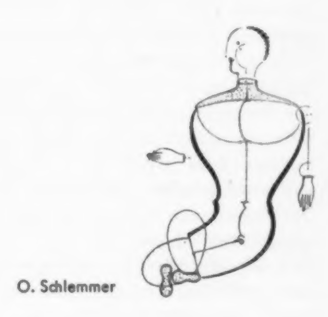
Die „Schwertertanz"-Komposition, die den Abend nur einleitete, war nicht für einen Tanz vorgesehen, sondern Oskar hatte die köstlichen, damals neu entdeckten Melodien von Boccherini, die er sehr liebte, als Musik für seine ersten Ballettstudien gewählt und dem Tanzabend unterlegt. Nun also: laute Rufe von Oskar, der sich in sichtlicher Hochspannung im rückwärtigen Teil des leeren Saals aufgestellt hatte: „Hallo, Vorhang zu! Fertigmachen!" — „Bitte um Ruhe", und dann nach wenigen Sekunden Kommando: „Vorhang auf —! Musik!"

Der Vorhang öffnete sich — Boccherinis Menuett erklang, Masken sprangen aus den Kulissen heraus und bewegten sich in ihren starkfarbigen abstrakten Kostümen auf der Bühne im Rhythmus hin und her.

Oskar stand atemlos, das eine Bein, wie es seine Gewohnheit war, seitwärts weit weggestellt, die Arme verschränkt, und er schaute — schaute mit großen Augen auf die Bühne. Ich stand neben ihm und wartete in höchster Spannung auf seine Anordnungen, seine Kritik und seine Zwischenrufe! — Nichts geschah. — Da plötzlich, gegen Ende des Boccherinischen Menuetts, rief er „Halt, alles halt! —" Aber es war kein hartes, eingreifendes, gespanntes „Halt", und es kam auch kein kritisches Wort aus Oskars Mund ... im Gegenteil! — er lachte auf, lachte aus vollem Hals, drehte sich ein paarmal auf dem Absatz herum, packte mich und lachte —, lachte aus dem tiefsten Inneren heraus —, lachte wie ein Kind — ja, so naiv wie ein Kind und doch wieder anders — naiv etwa wie ein junger Gott! —

Das „Triadische Ballett" von Oskar Schlemmer war geboren.

(Aus der Gedenkschrift zum 70. Geburtstag von Oskar Schlemmer, herausgegeben von Tut Schlemmer.)



O. Schlemmer

Alfredo Bortoluzzi

Meine Erinnerungen an die Bauhaus-Bühne

Zwischen Mensa einerseits und Hörsaal andererseits lag erhöht unsere Bühne, nach beiden Seiten hin zu öffnen. Dreigeteilt: eine größere Mittelbühne und zwei kleine Seitenbühnen; darunter im Kellergeschoß waren die Werkstätten untergebracht, wo Bühnenbild, Kostüme und Requisiten gebaut wurden. Alles wurde von den Schülern selbst erfunden, Text und Ideen, Choreographien wurden in gemeinsamer Arbeit erdacht unter der Leitung von Oskar Schlemmer. Vor schwarzen Vorhängen in schwarzen Trikots, ein einzelner Arm, ein Bein und Maske hell hervorgehoben, agierten wir unsere Clownerien vor unseren Mitstudierenden. Ausführende waren Studenten aus den verschiedensten Klassen des Bauhauses.

Zuerst durften wir fröhlich drauflos experimentieren. Leitern und Treppenteile liebten wir vor vergrößerten Kitschlandschaften aufzustellen; Kleiderpuppen, Gipsköpfe vor Wände aus Silber-

folien, Wellpappe und Drahtgitter, Lacklatten, Cellophanröhren in Gegensatz zu bringen. Keulen und Gitarren, Blechbüchsen und Küchengeräte als Requisiten, Kugelmasken mit Helmspitzen in auswattierten Trikots, die die Tänzer Gliederpuppen ähnlich machen sollten, tanzten und schauspielten wir teils dadaistisch, mit politischen Frechheiten gemixt, bei unseren Festen. So lernten wir aus diesem scheinbaren Chaos unser Material kennen. Stundenlanges Diskutieren folgte den Proben und den Aufführungen. Unser Meister und unsere Kollegen nahmen unsere Darbietungen keinesfalls immer freundlich auf. Es wurden herrliche Meinungsverschiedenheiten ausgefochten und neue Anregungen daraus gewonnen.

Im Keller neben den Bädern war unser Trainingssaal. Morgens vor dem Unterrichtsbeginn trafen sich dort einige Gymnastiker und Tänzer. Von Zeit zu Zeit kam die Nürnberger Ballettmeisterin Manda von Kreibig und gab uns Ballettunterricht. Unser Star war Xandi Schawinsky, ein russischer Tänzer und Maler, der bei Piscator engagiert war. Gret Palucca tanzte oft auf der Bauhaus-Bühne. Sie erfand damals ihre Kreise, Achterwege und Spiralen und setzte die Bildgesetze Kandinskys in ihre Bewegungen um. Es kamen noch andere Moderne und Ballett-Tänzer als Gäste. Wir lernten, geometrische Flächenelemente gegen räumliche geometrische Bewegungs- und Tanzformen zu kontrastieren und begriffen die Gegenbewegungen und das Durchdringen gegangener oder getanzter Wege und ihre rhythmische Gegenüberstellung. Langsam wurde uns Schlemmers Führung zur Klarheit bewußt. Die Kostüme wurden typisiert, auf einfachste Formen gebracht, Bild und Kostüm mit der Bewegung konstelliert, so daß abstrakte Formen sich zu bewegen begannen und mechanische Ballette erfunden wurden.

Ein Stäbetanz von Manda von Kreibig: An den Beinen und Armen der Tänzerin waren Stäbe angebracht, an den Gelenken Scharniere, in denen andere Stäbe herausgeschoben und geknickt wurden. Dies ergab einen Zusammenklang von menschlicher und mechanischer Bewegung. Der Tanz wurde zwischen zwei Vorhängen aus Stäben und Kinderreifen ausgeführt, die sich gegensätzlich bewegten.

Eine der schönsten Erinnerungen ist ein Tanz von Oskar Schlemmer. Auf einer Schwarzbühne der gitarrespielende Clown, dem Arme und Beine wegliefen (von Tänzern in schwarzen Trikots dargestellt), während der traurige, singende Kopf des „Pierrot lunaire" unverändert blieb. Die Bauhauskapelle, die unsere Taten begleitete, begeisterte sich am Jazz. Manchmal begleiteten wir uns selbst. Vor verschiedenen einfarbigen Wänden hatten wir uns folgenden Tanz ausgedacht: ein Tänzer ging langsame Schritte und zählte laut eins. Der zweite hatte halbe Schritte und zählte eins-zwei. Der dritte zählte zu seinen vier Schritten von eins bis vier. Der vierte zu seinen kleineren acht Schritten von eins bis acht. Die Wege wurden nebeneinander geführt und ein Paukenschlag markierte das ganze Zeitmaß. Das Zählen war ursprünglich nur zur Probe gedacht, aber es gefiel uns so gut, daß wir es beibehielten. Den Abschluß der Gehnummer verkündete eine Weckeruhr. — Oder Würfel von verschiedenen Größen wurden wie bei einem Kinderspiel von Tänzern aufgebaut und wieder am Ende zusammengeworfen. — Räder und Radformen verschiedenen Ausmaßes über einer kriechenden Tanzgruppe bewegt, ergaben ausdrucksstarke Wirkungen, usw. Das Bestreben, die Bewegung und das Bild in festen Zusammenklang zu bringen, scheint mir eine der stärksten Anregungen der Bauhausbühne gewesen zu sein. Wenn auch durch Verbot und den anschließenden Krieg diese Anregungen verschüttet wurden, sie leben heute noch, und es scheint mir aktuell genug zu sein, um an die Anfänge dieser Problemstellung von Bild und Bewegung zu erinnern.


Gerhard Marcks

Alfredo Bortoluzzi

Als Alfredo Bortoluzzi — ein in Deutschland geborener und aufgewachsener Italiener — mit Max Bill und Fritz Winter die Meisterklasse bei Paul Klee im Bauhaus Dessau besuchte, wurde Schlemmers Triadisches Ballett aufgeführt: Bortoluzzi beteiligte sich daran, denn neben seiner Leidenschaft für die Malerei war er vom Tanz besessen. Die Studenten zogen Klee vor, denn Wassily Kandinsky, der so souverän wie ein Weltmann unterrichtete, nahm auf den Eigenwillen der Schüler zu wenig Rücksicht. Bortoluzzis Bruder dagegen, der damals italienischen Operngesang studierte, fühlte sich bei dem dramatischeren Kandinsky zu Hause. Nach dem Bauhausstudium widmete sich Alfredo Bortoluzzi dem indischen Tanz, den er bei einem indischen Meister Jahre lang studierte, ohne die klassische Ausbildung zu vernachlässigen. Das Jahr 1933 überraschte ihn in Karlsruhe. Er war Privatlehrer und hatte einen kleinen Schülerkreis. Das war die Zeit, in der ich ihn kennen lernte: ein bescheidener, der tänzerischen Arbeit mit Leib und Seele ergebener Ballettmeister, der in der Hochflut der nationalsozialistischen Verunglimpfung der Kunst seine Blätter von Klee vorwies und die Überlieferung des Bauhauses übermittelte. Denn er besaß alle Lehrhefte des Bauhauses, die in der Öffentlichkeit schon nicht mehr zu erhalten waren. Die Arbeit an der Staffelei ging Hand in Hand mit der Herstellung der Tanzkostüme, der Ballettentwürfe und der Zeichnungen für das Tanzbuch — die erste Metaphysik des Tanzes, die der Sozietätsverlag herausgebracht hat (nach den Kürzungen durch die Zensur). Sie ist heute längst vergriffen.

Dann kam der Tag, an dem er nach Paris fuhr, um sich der internationalen Jury als Tänzer zu stellen. Serge Lifar war in der Jury, und die goldene Medaille brachte ihm das Engagement als Ballettmeister in Aachen ein, später in Breslau, aus dem er kurz vor dem Einmarsch der Russen nach dem Westen geflüchtet ist. Die Arbeit als Maler wurde nicht unterbrochen. Aber die Gemälde in Breslau fielen dem Brand zum Opfer, und da er mit bemerkenswerter Achtlosigkeit seine Werke teils verschenkte — an Menschen, die ihm lieb waren — teils verstreute, wurde es auch für seine Freunde immer schwerer, das Oeuvre dieses italienisch-deutschen Juan Gris — dem er an Temperament und Umriß nahe kommen dürfte — zu überschauen. Die Jahre in Karlsruhe

— nach dem Kriege — lockten ihn wieder zu seinen geliebten Monotypien zurück, neue Ölbilder wurden geschaffen — er arbeitete jeweils lange, sorgfältig und mit unendlicher Geduld an einem Gemälde, einer Monotypie oder Zeichnung: meist suchte er in Monate langer Skizzenarbeit das endgültige Ergebnis zu ertasten. Wieder wurde er durch die tänzerische Brotarbeit von der ausschließlichen Beschäftigung mit der Malerei abgehalten. Er ging nach Bielefeld und von dort nach Essen als Ballettmeister, nachdem er in Karlsruhe selbst sich eine Gemeinde als Ballettmeister geschaffen hatte, die für seine herrlichen, viel zu wenig beachteten, surrealen und abstrakten Einfälle auf dem Tanzpodium begeistert war.
Bortoluzzi hat kurz vor 1933 bei der Galerie Möller in Berlin ausgestellt: die Bilder wurden fast sämtlich verkauft. Unmittelbar darauf stellte ihn Flechtheim aus. Der Nationalsozialismus machte der Entwicklung ein Ende, und nur die Galleria del Milione in Mailand kümmerte sich noch um den Künstler.
Bortoluzzi teilt mit den abstrakten, modernen Malern, obwohl er sich nicht als ein solcher bezeichnet, die eigentümliche, rhythmische Entwicklung, die von wesenhaften, formalen Einfällen bestimmt wird. Wir haben diese Etappen bei Baumeister, bei Klee, am sichtbarsten im Wechsel von Abstrakt und Gegenständlich bei Picasso. Das heißt, diese Künstler wurden von einer formalen Sicht, einer Schau, die nicht durchs Objekt angeregt ist, zu Bildreihen bestimmt. Das ist aber meist ein Zeichen für die Berufung zur reinen Abstraktion.
Bortoluzzi hat vom Bauhaus die Freude am technischen Experiment übernommen. Die Blätter wurden mit Öl getränkt oder die Monotypien durch eigene Verfahren variiert. Die Anregungen Paul Klees waren hier auf fruchtbaren Boden gefallen: aus diesem Keim entfalteten sich die einfachen, fast kubischen Formen der früheren Ölgemälde, denen aber schon jene persönliche, innige Wärme und Intimität einwohnte, die sie von jedem Ansatz zur neuen Sachlichkeit unterschied. Die Zeichnungen waren minutiös, fast übertrieben genau ausgearbeitet, eine Zeichnung wie der liegende Orpheus war das Ergebnis von an die 50 Entwürfen. Dadurch trat jene Lauterkeit, jene Leuchtkraft zutage, die den Stil dieses Malers unverwechselbar macht, wenn man sich in diese gesammelte, künstlerische Natur eingelebt hat.
Ich erinnere mich an den gemeinsamen Besuch bei Willi Baumeister um 1938, als die Sache der Abstrakten verloren schien. Bortoluzzi zeigte seine jüngsten Arbeiten, Baumeister seine Blätter, und es wurde gegenseitig Kritik geübt. Als wir vor den neuen, malerisch ineinanderlappenden Gemälden Baumeisters saßen, war uns schwer zumute: war das alles nicht umsonst? Da sagte Bortoluzzi mit seiner heiteren Sicherheit: Es ist nur hier unterdrückt und geht in der ganzen Welt weiter. Es wird sich durch Hitler nicht irre machen lassen.
Indische Träume lenkten Bortoluzzis Malerei zu den Göttern und Heiligen Asiens, aber die flächigen Monotypien, neben denen die reinste Klassik, lineare Studien standen, bekamen Tiefe, die Fläche geriet in Bewegung. Das ist ein Problem auch für den späteren Bortoluzzi geworden, der die Tiefenbewegung der Fläche mit dem Formenspiel, das die Fläche bejaht, in Übereinstimmung bringen wollte: kurz, die Räumlichkeit nicht durch Perspektive, sondern durch die Farbe und die Form allein zu erzwingen, wurde in den nun folgenden Nachkriegsjahren zu seinem Problem.
Dadurch kamen die lauteren, konzentrierten Bildzeichen zustande, die einen eigenen, knabenhaften Adel ausströmen. Sie wurden erst in der letzten Periode durch das Spektrum der Landschaften erweitert, aber das Problem ist jeweils nicht formal gelöst, sondern die innere Durchleuchtung der Farben und Formen steht im Vordergrund.

Egon Vietta

Theophile Gautier, der große Tanzkritiker des 19. Jahrhunderts, über Anna Pawlowa: Ihre Arabesken und Attitüden waren Gedichte, in Figuren ausgedrückt. Ihre Bewegungen auf den Fußspitzen erinnerten an Perlen, aufgereiht an eine Seidenschnur, und im Pizzicato prallten ihre Fußspitzen vom Boden wie goldene Pfeile vom Marmorboden.

Ernst Weil



Friedrich Bayl

Spitzentanz und alte Götter

Südamerikanische Wege zu tänzerischer Gestaltung

Gerade im Tanz wird deutlich, was die gemeinsame Sprache verwischt: Südamerika ist ein Kontinent von Kontinenten, jeder gegen den anderen abgegrenzt, jeder in seiner Eigenart: der schwerfüßige Tango in Argentinien, die leichtfüßige Samba in Brasilien, der getrommelte Candombe in Uruguay, die ausgelassenen Tänze der Totenmasken in Mexiko — um nur einige zu nennen. Mit dem Eindringen europäischer Auffassung (etwa 1850, besonders seit der Jahrhundertwende) wurden diese Tänze Thema künstlerischer Darstellung. Es entstand eine Unzahl von Malereien, die alle gleich unbedeutend waren und am Anekdotischen hängen blieben, — heute nur noch Objekte historischer Sammlungen oder fliegender Bilderhändler. Die einzige Ausnahme macht der Uruguayer Pedro Figari (gestorben 1937), der gültig und in seiner Art vollkommen die Tänze der Neger und jene der guten Bürger in ihren kolonialen Salons mit kreidigen, doch klaren Farben malte — in der Manier Bonnards (womit nicht gesagt sein soll: unter seinem Einfluß).

Damit Europa vom folklorischen Tanz (neben ihm, über ihn hinaus) zum Kunsttanz gelangen konnte, zum Ballett, brauchte es den starken Motor fürstlichen Pracht- und Geltungstriebs. Südamerika konnte ihn nicht produzieren: die Regierungsdauer der beiden europäischen Monarchen in Mexiko und Brasilien war zu kurz, jene der Präsidenten und Diktatoren nicht viel länger und nur auf reine Erhaltung gerichtet, so daß keine Ballettschulen, weniger noch ein Ballett entstehen konnte, die Jahre der Vorbereitung brauchen.

Das Ballett war für Südamerika europäische Importware, zunächst zum ausschließlichen Gebrauch der begüterten bürgerlichen Klassen. Nach dem ersten Weltkrieg richteten sich die großen Theater in Buenos Aires und Rio de Janeiro Balletts ein: Direktoren und Regisseure waren Europäer, die Zuschauer im Parkett das immer reicher werdende Publikum, das Kultur auf den zum guten Ton gehörenden Reisen nach Paris lernte. Auf den Galerien saßen begeisterte Studenten. Doch für diese gab es vorläufig Wichtigeres: Politik! Die einen wollten an die Macht kommen, andere sie erhalten, alle sich befreien. Draußen auf dem Lande aber, in den Vorstädten, tanzte das Volk nach wie vor. In den spanisch sprechenden Ländern entstand die Kultur des Tangos: des pomadisierten Haars, der bunten Krawatten, der tränenreichen Stimme, die des Mütterleins gedenkt und die Herzen der Weiber despotisch knechtet. Beim Flugzeugtod eines großen Tangosängers weinten Nationen — Frauenlob wurde nicht ehrenvoller zur Ruhe geleitet.

Der letzte Weltkrieg brachte auch für den Kunsttanz den großen Umschwung: die bedeutendsten Balletts und Tänzer beider Hemisphären zogen durch Südamerika, sei es, um Zuflucht vor dem Krieg zu suchen, sei es, um für ihn „Kultur"propaganda zu machen; andere überwinterten ganz dort. Das junge Volk, Studenten, Künstler, Angestellte und Arbeiter übernahmen die einst fürstliche Aufgabe, Terpsichore zu fördern. „Ballettomane" nennt man sich mit Stolz. In allen Städten, Ecken und Enden entstanden Vereinigungen, Klubs, Versuchsgruppen und -bühnen zur Untersuchung, Verbreitung und Pflege modernen Kunsttanzes. Internationale Tänzer wissen zu erzählen, daß sie in der ganzen Welt kein begeisterteres und verständigeres Publikum finden.

In der kurzen Zeit der Entwicklung konnten sich die Elemente, das einheimische und das fremde, noch nicht durchdringen: die alten Götter und der Spitzentanz schlossen keinen Bund. Was sich auf tänzerischem Gebiet ereignete, war europäisch erfunden, empfunden und gestaltet. Ein so eminenter Tänzer wie der Mexikaner José Limon, gleich seinem Landsmann, dem Maler Tamayo, fand daheim weder Verständnis noch Platz; von den Staaten aus mußten sich beide die Welt erobern.

Mit der bildnerischen Gestaltung der neuen Balletts konnte es nicht anders sein. Vom guten Durchschnitt in Paris und New York unterscheidet sich nicht, was man in Buenos Aires und Mexiko sehen kann. Nur Sao Paulo, die ungebändigt vorwärtsstrebende, wilde Stadt, immer die Rivalin Rio de Janeiro überbietend, bringt Bewegung ins Bild. Schon in den zwanziger Jahren begann es — wenn auch zunächst unglücklich. Damals gründete Flavio de Rezende Carvalho (geboren 1899), Ingenieur, Architekt, Industrieller, Bildhauer und vor allem Maler, sein Teatro da Experiencia. Mit Negern aus den Elendsvierteln, dort, wo die Stadt in den Urwald oder in Hafen- und Fabrikanlagen übergeht, schuf er seinen „Tanz des toten Gottes" (O bailado do deus morto). Die begleitende Musik wurde mit Negerinstrumenten geschlagen, getrommelt, gerüttelt und gerieben. Dekorationen, Kostüme und Masken waren Entwürfe Carvalhos, eine seltsam groteske Mischung atavistischer Kultgegenstände mit modernsten Industrieerzeugnissen (bunte Federn, Pflanzenfasern und Aluminiumröhren, -platten und -kurven). Carvalho wollte, wie er selbst erklärte, mit einem philosophischen Werk neue Ausdrucksformen suchen, um die Gefühle der Menschen ihren Göttern gegenüber zu gestalten. Der moderne Tanz verlor bei dem Vorpostengefecht, die alten Götter siegten. Das unreife Publikum sah im Ballett des sturm- und drangbedrängten Malers und Ingenieurs nur Lästerung; es gab unglaubliche Bühnenskandale, wie man sie in Südamerika noch nicht erlebt hatte; die Polizei griff ein, verbot das Ballett. Damit schien wenigstens in Sao Paulo, der aufgeschlossensten Stadt, das Sckicksal des modernen Tanzes für lange Zeit besiegelt. Aber unter dem Einfluß der Ballettomanie der Kriegs- und Nachkriegsjahre reifte das Publikum, gar Carvalho aus, und Schöpfer und Zuschauer fanden sich 1951 einmütig vor einem Bühnenbild von großer Einfachheit und modernster Raumwirkung. Doch dies war nur ein bescheidener Auftakt zum großen Tanzfestival von 1954.

Zu Ehre und Glanze seiner vierhundert Jahre alten, fragwürdigen Gründung und als Herausforderung an Rio de Janeiro übernahm die stolze Stadt Sao Paulo die fürstliche Rolle. Sie sparte nicht an Aufwand und Kosten: 16 eigens geschaffene Balletts wurden an vier Abenden zum IV. Centenario getanzt. 16 brasilianische Maler wurden mit den Bühnenbildern beauftragt, darunter die bedeutendsten, zum Teil von Weltruf. Carvalho hatte die Aufgabe, „A Cangaceira" nach der Musik Camargo Guanieris zu gestalten, der Maler Portinari eine Passacaglia nach Bach, der Gartenarchitekt und Maler Burle Marx „Petruschka" nach Strawinsky, der Maler und Bildhauer Lasar Segall den „Wunderbaren Mandarinen" nach Bartók, der Maler di Cavalcanti die „Legende der unmöglichen Liebe" mit Begleitung von Schlaginstrumenten. Meister Baal Millos war für die Choreographie verantwortlich, ordnete und leitete die Gruppen, ein wildes Völkergemisch, in dem keine Nation und keine Sprache fehlte. Der Erfolg war mit Sao Paulo: die Leistungen waren jedes großen internationalen Balletts würdig. Man war sich stolz bewußt, nun auch mit dem modernen Tanz Weltklasse erreicht zu haben, nachdem man mit Literatur, Malerei, Café und Fußball dorthin gelangt war. Der höchste Anspruch jedoch, ein eigenes nationales, gar paulistisches Ballett geschaffen zu haben, muß bestritten werden. Beiseite das fragwürdige Problem, ob nationale Kunst heutzutage überhaupt möglich ist — im Falle des Balletts

IV Centenaria genügte das Anekdotische, folklorische, mystische und historische Anspielungen, nicht, waren nicht stark genug, um sich gegen den Einfluß fremder Musik, fremder Tänzer und oft sogar fremder Themen (z. B. europäische Lebensangst) zu behaupten. Anders konnte es den Bühnenbildnern nicht ergehen, echt brasilianischen Malern und Bildhauern, doch internationaler, meist europäischer Prägung. Portinari in der Nähe Picassos, Cavalcanti im Mexiko Diego Riveras beheimatet, Burle Marx mit spielerisch abstraktem Impressionismus, Segalls später Expressionismus und Cavalhos totemistischer Industrialimus führten die kleineren Götter an, die sich in allen Paradiesen moderner Geschmacksrichtungen würdig ergingen.
Mexiko, am nördlichen Rande Südamerikas, Brücke nach Nordamerika, nimmt eine Sonderstellung ein. Von allen Ländern besitzt es die reichste, lebendigste und zugleich tiefste folklorische Tradition. Obwohl sich seit mehr als 30 Jahren gemeinsam mit den soziologischen und politischen Wandlungen eine selbständige und eigene bildende Kunst entwickelte (Rivera, Siqueiros, Orozco), konnten sich Tanz und Ballett lange nicht über eine mehr oder weniger geschmackvolle Wiederholung ritualer und regionaler Tänze und nordamerikanischer Balletts erheben. 1951 trat plötzlich eine sichtbare Wendung ein: die staatliche Tanzakademie brachte ihre ersten Schöpfungen heraus. Einige Jahre der Vorbereitung waren vorausgegangen. Man hatte sich einige nordamerikanische Meister als Lehrer geholt, doch der überwiegende Teil des Personals waren Mexikaner, die für ihre besonderen Aufgaben vorgebildet worden waren, als Tänzer, Choreographen, Musiker und nicht zuletzt auch als Bühnenbildner. Einer der produktivsten Dekorateure ist der Direktor der Akademie selbst, Miguel Covarrubias, ihm zur Seite der Graphiker Carlos Mérida — zwei erfahrene Führer im Kampf um eine eigene mexikanische bildende Kunst und z. T. noch beeinflußt von den malerischen und plastischen Traditionen. Freier und unbefangener sind die jüngeren Julio Prieto und Antonio Lopez Mancera. Die Themen der Balletts gehören mit geringen Ausnahmen dem aztekischen Kulturkreis, dem aktuellen wie dem vergangenen, an; die Musik, sieht man von einigen europäischen Übernahmen ab, wurde ausschließlich von Mexikanern geschrieben. Tradition, nordamerikanische und europäische Einflüsse und die soziologische Aktualität verbinden sich vollkommen zu etwas Neuem, durchaus Eigenartigem. Der Beginn des Weges ist vielversprechend; es ist zu hoffen, daß er nicht in die Sackgasse führen wird, in der die mexikanische Malerei, Gefangene ihrer ästhetischen und ihrer politisch überholten Grundsätze, erstarrte.
Zwischen den Leistungen des Balletts von Sao Paulo und jener der anderen Hauptstädte, sei es Buenos Aires, Santiago de Chile oder Carracas, mögen qualitative Unterschiede bestehen — die Tendenz ist allen gleich: den Anschluß an den europäischen oder nordamerikanischen Standard zu finden. Die bildnerischen Lösungen, um nur von ihnen zu sprechen, architektonisch-funktional oder impressionistisch-dekorativ, hängen von Zufällen ab: vom Künstler, den ein guter Gott oder ein befreundeter Politiker an seinen Platz stellt, und vom Budget, das von Wahlinteressen bestimmt sein mag. Auf den großen Bühnen, bei offiziellen Anlässen und an feierlichen Samstagabenden, haben die alten Götter den Kampf verloren. Vielleicht Sonntag nachmittags in Vorstellungen für Kinder und schlechtzahlendes Volk oder bei Schulschlußfeiern dürfen sie noch schüchtern erscheinen: dann produzieren jüngere Ballettschüler oder private Gruppen die alten folkloristischen Tänze. Doch aktive und passive Ballettomanen rümpfen nur die Nase darüber, einige patriotische Verbände können die Bewegung nicht aufhalten. Auch die brasilianische Tänzergruppe, die seinerzeit Deutschland bereiste und in den religiösen Tänzen der Candomblés und Macumbas Ausgezeichnetes, wenn auch bildnerisch Unzureichendes bot, ist kein Gegenbeweis.
Tot sind die alten Götter nicht. Ob sie ihrer Erweckung warten, ja, ob sie noch wert sind, geweckt zu werden, ob sie noch Kraft haben, sich im Rampenlicht zu behaupten, kann keiner sagen. Doch sicher ist, daß sich auf dem südamerikanischen Kontinent künstlerisch und tänzerisch gestaltende Kräfte vorbereiten: mögen dann die alten Götter sich im rationalen Stil eines José Limon oder einer Dore Hoyer bewegen, mag Lebensangst im Spitzentanz erzittern, das wird zu unserem Erstaunen nebensächlich sein.



Alexander Calder
(aus „Three young Rats", herausgegeben
von J. J. Sweeney, The Museum of Modern Art, New York)

Günther Busch

Anmerkungen zum Problem der Marionette

Es gehört zum Wesen der menschlichen Welt, daß sie von Auslegungen zehrt, auch von solchen Auslegungen, in denen sie sich selbst aufs Spiel setzt; ihre Signatur ist die von Verwandlungen und Wagnissen. Mutativ stiften wir das Besondere, bewahren wir das Allgemeine. Darum ist z. B. die Geschichte einer Form immer auch und wesenhaft die Geschichte ihrer Umgestaltung, ihrer Verschüttungen und ihrer Renaissancen.
Der Mensch hat nicht Probleme, er ist Problematizität. In ihr enthüllt sich die nach Auslegung trachtende, nach Entwurf verlangende menschliche Existenz. Das gilt auch für die Probleme der Kunst, es sei denn, man verstünde unter Kunst lediglich den Niederschlag einer Freizeitbeschäftigung zum Zwecke innerer Schönheitspflege. Wider eine derartige Meinung zu streiten, verlohnte sich jedoch nicht.
Gerade die Probleme der Kunst haben Anteil am mutativen Plan und am auslegenden Gesamtcharakter der menschlichen Welt. Damit ist eine Lage bezeichnet, die — unabhängig davon, ob Kunst nun im einzelnen nachahmend oder abstrahierend verfährt — auf tiefere denn ästhetische Zusammenhänge deutet. Von einer bestimmten Phase der Durchdringung an bezieht sich das schöpferische Bewußtsein nicht mehr auf das isoliert Ästhetische, sondern auf das Anthropologische in einem strengen Sinne. Seit Baudelaire ist das evident. Seit Kierkegaard zählt das zu den Grundeinsichten des modernen Geistes. Es braucht wohl nicht betont zu werden, wie sehr diese Grundeinsichten gerade in der modernen Malerei sichtbar geworden sind. In einem besonders eindringlichen Ausmaß verdeutlicht sich das jedoch am Problem der Marionette, an dessen faszinierender Macht im

Laufe der Epochen fortwährend die Unruhe der Deutung und der Drang zur Gestaltung sich entzündet haben.
Seit Kleists Studie „Über das Marionettentheater" hat das Fragen nach dem Wesen der Marionette nicht ausgesetzt. Von Paul Valéry und Ernst Jünger ist diese Frage in unseren Tagen erneut gestellt und analytisch erweitert worden; in den Figurinen Schlemmers, Picassos und Deperos ist sie vorausgesetzt und zugleich vergegenwärtigt. Es scheint, als verberge sich in dieser Frage etwas Grundsätzliches, das den Menschen unabdingbar betrifft und das er in immer wiederholten Anläufen zu enträtseln versucht.
Die gebräuchliche Zusammenstellung von Tanz und Marionette bietet eine Fährte zur Lösung dieser Frage an; in ihr verschlüsseln sich die geheimen Beziehungen, die zwischen Freiheit und Automatik gewoben sind — Beziehungen, die entscheidend die menschliche Sphäre betreffen.
Es ist kein Zufall, daß der Tanz kultisch-mystische, die Marionette technische Vorzeichen trägt. Das trifft zu sowohl für die Impulse, aus denen sie sich speisen, als auch für ihre Paradigmatik, den Symbolgehalt, mit dem sie belegt sind. So erscheinen dem Tanze zugeordnet und mit ihm verflochten die Ergriffenheit bis in ihre höchste Steigerung, die Ekstase, ein Flucht- und ein Verschwendungsmoment also. Seine Struktur ist bedürfnisbestimmt. Sie zielt nicht primär auf Gestalt. Dionysos und Eros leihen ihr Macht. Der Marionette hingegen gehört die Reflex-Welt an. Ihre Struktur ist isolatorisch und verweist auf Organisierbarkeit. Beide — Tanz und Marionette — streben in ihren ursprünglichen Fassungen nach dem reinen Akt, nach dem Vorrang der Bewegung vor der Ruhe. Die Marionette indiziert die Verfügbarkeit des Stoffs, repräsentiert keimhaft die Konzeption und gleichzeitig die Verselbständigung der Maschine, die ja, einmal in Gang gebracht, auch aus ihrem eigenen Schwerpunkt antwortet. Auf der existentiellen Ebene bedeutet das, daß die Marionette funktioniert, während der Tanz ausdrückt.
Tanz baut auf Spannungen und Interferenzen auf. Er setzt Tragik voraus. Die Welt, die in ihm laut wird, kennt die Maske und die Entäußerung ebenso wie die Erlösungsversuche und den Schmerz. Der Tanz bringt daher in einen Bezug zur Musik, zum Mythos und zur Metaphysik, aber die Marionette bringt in einen Bezug zur Physik, zum Laboratorium und erweist sich stets als Bestandteil des naturwissenschaftlichen Weltverständnisses, das eher von Zurichtung, Handhabung und Perfektion, denn von Ereignis und Ausdruck gestimmt und getragen ist. Nicht zuletzt bekundet sich das im rhythmischen Prinzip, welches im Tanz am Melos orientiert bleibt, während die Marionette gerade die Preisgabe des Melos bezeichnet, also die Richtung auf Monotonie. Dementsprechend klassifizieren sich dann auch die menschlichen Verhältnisse, die sich jeweils an den Tanz oder an die Marionette heften, die von ihnen ausgehen oder auf sie zurückweisen, durch substanzialen oder — bei der Marionette — durch instrumentalen Rang. Hier ist schließlich auch der Ort, wo die Automaten in die conditio humana einbrechen, wo sie Abhängigkeiten aufzwingen, und zwar generell und nicht bloß von Fall zu Fall. Ihre Eleganz und ihre nahezu fugenlose Stimmigkeit ist die Kehrseite ihrer okkupativen Macht. Die Marionettenwelt ist parasitär. In den Visionen Boschs scheint das vorweggenommen. Deperos Figurinen zum „Lokomotiven-Ballett" wirken daneben wie Etüden, in denen die Katastrophe zwar aufklingt, aber nicht repliziert wird. Doch tritt in eben diesen Figurinen die Konfusion des Tanzes mit der Automatik in ihr letztes Stadium ein.
Von Heinrich Heine stammt das Wort, der Tanz sei ein Gebet mit den Beinen. Heine hat in dieser berühmten Sentenz etwas Wesentliches ans Licht geholt. Die Entsprechung zu seiner Aussage müßte auf dem Gebiet der bildenden Kunst etwa in den Zeichnungen Degas' angesetzt werden, von denen Valéry hoch entzückt und schließlich zu Studien über die Grenzwertigkeit des Tanzes angeregt worden war. Eben diese Grenzwertigkeit des Tanzes aber erklärt zu einem guten Teil, daß man ihm häufig beschwörende Kräfte zuschrieb; daß er in Verbindung mit Totenkulten ebenso auftaucht wie in der Nähe des Sexus. Der Stimmungscharakter des Tanzes trägt transzendentale Züge und birgt die Chiffre für die Kolonisierung des Unheimlichen. Die Marionette hingegen, an der Kleist noch ungeschmälert Grazie und Perfektion bewundern konnte, führt den Umschlag ein: den in die Indifferenz. Das Gefügige der Gliederpuppe ist untrennbar von der Isolierung der Materie, die in ihr geschieht, von der Verdrängung des Spielens in den puren Ablauf. Ihre geradezu objektivierte Schicksalslosigkeit steht deshalb im Gegensatz zum Tanz. Dieser ist Macht aus Schicksal; jene verlockt zur Bemächtigung. Beide fußen auf einem besonderen menschlichen Grundansatz. Beide entspringen spezifischen Selbstauslegungen des Menschen. Wo sie sich berühren, ist ihre Zeichenkraft am stärksten.

Harry Kramer

MEIN MECHANISCHES THEATER

Zu den Bildern S. 21

Mein Theater gehört weder ganz der darstellenden noch ganz der bildenden Kunst an.
Seit den großen künstlerischen Revolutionen um die Jahrhundertwende häufen sich in Malerei und Skulptur spektakuläre Momente. Diese Momente sind Augenmagneten. Sie erzeugen Nervenreaktionen und entziehen damit Teile des Empfindens für Sekunden der Kontrolle des Beschauers. Der Intellekt, verärgert über dieses Loch, für das er keinen Pfropfen findet, klebt als Etikette „Schock" oder „Abseitige Bastelei" darüber und kann beruhigt zum Gewohnten weitergehen. Man muß sich klar machen, daß Maler und Bildhauer erst vom Beschauer, der sich nicht die Zeit nimmt, Bild oder Plastik auf sich wirken zu lassen, gezwungen wurden, diese Zeit als vierte Dimension in ihre Werke einzubauen. Der Betrachtende wird vom Be-schauer zum Zu-schauer. Die Frage „Ist das Kunst?" stellt sich nicht mehr, es ist einfach eine andere Art von Kunst. Mich als Theatermann reizte es, diese „Objets spectaculaires" auf ihre Wirkung hin zu testen und sie organisiert in einen Handlungsablauf zu pressen. Maschinen, Figuren, Objets und Objets trouvés zwangen mir während der Arbeit eine Inszenierungsform auf, die ich weder beabsichtigt hatte noch voraussehen konnte. Die verwendeten Objekte hüllen sich in einen undurchdringlichen Panzer von Kälte und Einsamkeit. Sie tragen alte und neue Erfahrung, Masse und Bewegungsschema kontaktlos nebeneinander her. In einer Szene, in der sich einander fremde Objekte der Gesamtkonzeption unterwerfen, ist ein Miteinander oder Sichdurchdringen zweier Elemente unmöglich. Es ist die Gesetzmäßigkeit der Träume, in der die Erfahrungen, isoliert in die Tiefe gestaffelt, parallel laufen, sich ablösen und zäh vorwärts schieben, ohne sich je zu mischen, wie von unzähligen Gummifäden dem Ausgangspunkt verhaftet. Trotz Hämmern der Rhythmen, harten Aufklatschens der Lichtbündel und kurzer abrupter Schnitte bleibt der szenische Ablauf horizontal. Es ist eine Theaterform, der die Zuspitzung und Auflösung, die Pointe und der Dialog fremd sind. Jede Maschine, jede Figurine wird in ihrer Vereinzelung Objekt, wird zur Chiffre einer einmal fixierten unabänderlichen Erfahrung. Es springt den Zuschauer an, krallt sich ins Denken wie ein Melodiefetzen, der, irgendwo aufgegriffen, nicht mehr weichen will. Diese Theaterform ist weder abstrakt noch surreal. Sie ist „non-accoutumé", unangewöhnt, unbequem, geistig unwohnlich.

DIE OPER VON PEKING — ein choreographischer Bühnenstil

Als die Oper von Peking auf dem Internationalen Festival für dramatische Kunst 1955 in Paris zum erstenmal außerhalb Chinas auftrat, verursachte sie eine Sensation und eine Begeisterung, die vielleicht die des ersten Erscheinens Diaghilews mit seinem Russischen Ballett noch übertrafen.

Es muß zunächst darauf hingewiesen werden, daß die Oper von Peking besonders in Westdeutschland wiederholt mit einer anderen chinesischen Truppe, die in Ost-Europa gastierte, verwechselt worden ist.

Sie pflegt einen besonderen Stil klassischen chinesischen Theaters, dessen Ursprünge sie auf das VIII. Jahrhundert zurückführt. Er hat mit dem unserer Oper überhaupt nichts gemein und vereint Schauspiel, Gesang, Pantomime, Tanz und sogar Akrobatik. Die Musik begleitet nur die Handlung und betont ihre Höhepunkte. Kennzeichnend für den Stil der Pekinger Oper ist die durchweg choreographische Inszenierung, die selbst akrobatischen Bravourleistungen den Charakter einer Varieté-Nummer nimmt und sie harmonisch in den Ablauf der Handlung einfügt.

Bühnenbilder existieren nicht. Hingegen sind alle Kostüme entsprechend der choreographisch-romantischen Gestaltung und Inszenierung eines Werks luxuriös. Durch ihr Spiel und ihre Kostüme schaffen die chinesischen Schauspieler die Atmosphäre, und zwar so virtuos, daß man das Fehlen des Bühnenbilds völlig vergißt.

Wie die chinesische Schriftsprache besteht die chinesische Bühnensprache neben Dialog, Gesang, Tanz und Pantomine gewissermaßen auch aus Ideogrammen. Ein Stab mit einer schwanzartigen Quaste ist ein Pferd. Vier Fahnen auf dem Rücken eines Generals sind seine Bataillone. Die Farben der Schminke verraten dem Zuschauer, ob die betreffende Person mutig oder feige, ehrlich oder hinterhältig, treu oder verräterisch ist. Sie sagen ihm auch, ob hinter dem mutigen Auftreten eines Generals sich ein Feigling verbirgt. Und dieser Symbolismus, der den Stil der Oper von Peking durchweg beherrscht, erlaubt ihren choreographischen Inszenierungen so starke plastische Wirkungen, wie man sie nur selten erzielt.

Alexandre Alexandre

DER CHOREOGRAPH UND TÄNZER ROLAND PETIT

Unter den heutigen Choreographen ist Roland Petit zweifelsohne einer der begabtesten und bahnbrechendsten.

Als zwanzigjähriger Solotänzer verabschiedete sich dieser Sohn eines kleinen Gastwirts aus dem Pariser Hallen-Viertel von der Pariser Oper und gründete unternehmungslustig mit Boris Kochno, der noch aus der Schule Serge Diaghilews stammt, die bald weltberühmte Truppe „Les Ballets des Champs Elysées". Als sie trotz sensationeller internationaler Erfolge nach zwei Jahren auseinanderfiel, schuf er ein eigenes Ensemble. Hollywood wurde auf den eigenwilligen, sehr modernen Choreographen und Tänzer aufmerksam und vertraute ihm die Inszenierung der Tanzszenen großer Farbfilme an. Die Stargagen, die Petit erhielt, ermöglichten ihm, seine oft recht kühnen Experimente durchzuführen.

Roland Petits Vorbildung und Erfahrungen, seine unermüdlichen Studien in Europa und Amerika und nicht zuletzt seine Intelligenz haben ihn zur Entwicklung eines modernen, sehr persönlichen Stils geführt, wie auch zu einer bewundernswerten Vielseitigkeit seiner Programme.

Er lehnt den uns heute zu aufdringlich erscheinenden Pomp Diaghilews ab und sieht im Ballett weniger die von dem genialen Neuerer erstrebte Vereinigung aller Künste als eine Dienstbarmachung der Poesie, der Malerei und der Musik für die Tanzkunst.

Deshalb war Petit stets bemüht, seiner Truppe wertvolle Autoren und Künstler zu gewinnen, deren Individualität dem zu schaffenden Werk entspricht. Er entdeckte Antoni Clavé, der einer seiner ständigen und erfolgreichsten Mitarbeiter geworden ist, als phantasiereichen Bühnenbildner und sicherte sich Carzou für die Ausstattung des sehr poetischen, von Jean Anouilh und Georges Neveux geschriebenen Balletts „Le Loup" (Der Wolf).

Einer der kühnsten Vorstöße Roland Petits war der Versuch eines ersten Kriminal- oder Detektiv-Balletts „La Chambre" (Das Zimmer), choreographisch eine Kombination von Tanz, akrobatischem Tanz und Pantomime. Als Autor verpflichtete er den berühmten Kriminal-Schriftsteller Georges Simenon, dem die französische und anglo-amerikanische Literatur-Kritik größtes Lob spendet. Das Thema dieses in jeder Beziehung avantgardistischen Balletts hat Simenon folgendermaßen resümiert:

„Ein leicht orangefarbenes rechteckiges Licht in einer nächtlichen Mauer, das ist ein Fenster, ein Fenster, das ist ein Zimmer, ein Zimmer, das ist ein Menschen-Nest, wo man geboren wird, man liebt, man haßt, man stirbt.
Und mitunter tötet man darin.
In einem Zimmer, es war einmal . . ."

Dieser kurze Kriminal-Ballett-Sketch beginnt mit der letzten Lebensphase eines sterbenden Mannes. Nach den Nachbarn erscheint der Kriminal-Inspektor. Beobachtungen führen ihn zur Rekonstruktion des Verbrechens, in dem ein junges Mädchen eine unheilvolle Rolle gespielt hat.

Für diesen Sketch engagierte Roland Petit Bernard Buffet, der zu der sordiden, realistisch-romantischen Atmosphäre des Stückes die thematisch geeigneten Bühnenbilder schuf.

Alexandre Alexandre

MAURICE BEJART

Genügt es, die moderne Malerei zu „kopieren" und kurzerhand aufs Bühnenbild zu übertragen? Das Verfahren hat zum Plagiat geführt, nicht zur wesentlichen Verarbeitung der modernen Malerei auf der Bühne. Jean Cocteau wagte im „Orphée" den ersten Schritt zur inneren Aneignung des Surrealismus im Bühnenstück. Maurice Béjart geht in seinem Ballett einen Schritt weiter und löst das fantastische Raumspiel, die Schocktechnik des Surrealismus in jene reine Bewegungsmagie auf, für die der deutsche Ausdruckstanz die Voraussetzungen geschaffen hatte: aber es fehlte ihm die Fantasie, den Zusammenhang mit der modernen Musik und bildenden Kunst herzustellen. Er blieb viel zu sehr im Prinzipiellen stecken, Erscheinungen wie Dore Hoyer ausgenommen. Béjart überträgt die Verrenkung der Dalischen Bilder, oder die Montage eines Max Ernst, Seligman auf die körperliche Struktur, die Bewegung des Tänzers. Er wagt Schulter- oder halbseitige Körper-Bewegungen, die vollkommene Entfesselung jeder körperlichen Ausdrucksmöglichkeit, ja, er läßt sich an einem Seil mit dem Kopf nach unten hochhieven. So schafft er ein surreales Bewegungsbarock, das auch in die Geschichte der Malerei gehört, nicht nur in die Geschichte der Tanzkunst. Sein jüngstes Ballett, das Orpheusballett, bedient sich aller Elemente der surrealistischen Bildersprache, bis zu den aufgehängten Körperhülsen, der magischen Türe, der Richtungssignale, während sein Bühnenbildner Rudolf Küfner die Wände „tachistisch" tönt und der Vorhang die Bühnengeometrie von Oskar Schlemmer wiederholt. Aber nicht diese Übernahme des gesamten surrealistischen Vokabulars auf der Bühne ist das Erregende, weil derartige Versuche häufig genug gemacht wurden, sondern die vollständige Einschmelzung solcher Bewegungsfantasmen in die Choreographie. Hier entsteht ein neuer Ballettkodex, aus dem Geist der entfesselten Fantasie. Der Motor des Balletts wird das Bildnerische. Die bisherige Geometrie ist auch im Training zerschlagen, und wie die Frankfurter Aufführung des Balletts gezeigt hat, von einer wirklich großen Tänzerin wie Maria Fris mühelos in ihr Bewegungsrepertoire aufzunehmen, wenn auch die Tänzerin nur behelfsweise einsprang.

Die Übereinstimmung von Bühne und Bild liegt in der Dynamik, die das surrealistische Bild mit dem Barock teilt. Bei Degas hat das Ballett auf den Impressionismus zurückgewirkt, hier wird von Béjart ein Austausch von bildnerischer und Bühnenfantasie angespielt, indem nicht die Choreographie des Balletts, sondern die C h o r e o g r a p h i e d e s B i l d e s die zündende Wirkung auslöst: eine unerwartete Weiterbildung der Ideen von Oskar Schlemmer, aber auf einer ganz anderen, nicht-geometrischen Basis.

Egon Vietta

Olaf Gulbransson
Die Tänzerin Isadora Duncan (1878-1927)



NORDDEUTSCHER KUNSTBRIEF

Als Kokoschka im vergangenen Herbst sein Lübeck-Bild, einen offiziellen Auftrag der Hansestadt, beendet hatte, machte er in Hamburg Station, wo er 1951 den Bürgermeister Brauer und eine Hafen-Ansicht (heute im Museum of Modern Art New York) gemalt und 1952 den Lichtwark-Preis entgegengenommen hatte. Er wollte jetzt ein zweites Mal Hamburg malen, diesmal nicht den Hafen, sondern die Stadt, von oben gesehen, aus der Turmperspektive, die für seine Städtebilder charakteristisch ist. Als Standort wählte er das Axel-Springer-Hochhaus, wo er sich im 13. Stock ein provisorisches Atelier einrichtete. Ein eigentümlich zerrissenes, aufgelockertes, aufgebrochenes Panorama — Hamburgs traditionelle Wahrzeichen fehlen oder sind an die äußersten Ränder hinausgeschoben. Das impressionistisch vibrierende und dunstig verfließende Häusermeer kontrastiert mit der Leere des Vordergrundes, und gerade dieser Kahlschlag inmitten der Stadt bringt jenes erregende Moment ins Spiel, jene Dramatik, um die es Kokoschka mehr zu tun ist als um die koloristisch schöne Oberfläche. Topographisch ist dieser leere Raum der enttrümmerte Platz vor der Stadthausbrücke, historisch wäre er die ominöse Erinnerung an das Kriegsgeschehen. Von Kokoschkas mythischer Turmperspektive aus wird er zum Tummelplatz des Amorphen, das Ungestalte nagt an dem Gestalteten, und die „Baulücke" führt in den Abgrund der Geschichtlichkeit. Kokoschka malt seine Stadtlandschaft als ein mythisches Feld, das mehr oder weniger vergeblich von Menschen bestellt und vom Schicksal immer wieder aufgewühlt und umgepflügt wird. Das verschleierte Licht der Nachmittagssonne bringt erstaunliche Farbeffekte ins Bild, die das tragische Geschehen mitleidig und ironisch beleuchten. Das Bild hat (als Leihgabe des Erwerbers Axel Springer) seinen Platz in der Hamburger Kunsthalle gefunden, gegenüber der großen, der klassischen Schicksalstragödie, Kokoschkas Triptychon der „Thermopylen" (die im vergangenen Herbst nach langen Verhandlungen von Hamburg für 150 000 DM erworben wurden).

Zwei neue Lehrer, zwei bedeutende Bildhauer wurden an die Hamburger Hochschule für bildende Künste berufen: Gustav Seitz, zuletzt Professor in Ost-Berlin, und Berto Lardera aus Paris. Hans von Oppen, der Direktor der Hochschule, hat lange suchen und mit vielen Künstlern sprechen müssen, um endlich die Nachfolger für Gerhard Marcks (der 1950 nach Köln ging) und Edwin Scharff (der 1956 gestorben ist) zu finden. Beide markieren zwei extrem entgegengesetzte Positionen in der zeitgenössischen Plastik: Seitz ist „konservativ", d. h. Bewährtes bewahrend, Lardera ein kühner Experimentator, der in seinen Eisengebilden Technik und Phantasie, Intuition und Konstruktion Verbindungen eingehen läßt. Für junge Bildhauer ist die Hochschule am Lerchenfeld damit sicher wieder interessant geworden.

Im Hamburger Kunstverein war bis Mitte Januar eine Kandinsky-Ausstellung zu sehen, die durchaus andere Ziele verfolgte als die große Kandinsky-Ausstellung in Köln. Sie beschränkte sich auf das Frühwerk, auf die zwischen 1901 und 1915 entstandenen Bilder, die Gabriele Münter der Städtischen Galerie München gestiftet hat und die jetzt zum erstenmal außerhalb Münchens gezeigt wurden. Kandinskys Frühwerk: das ist Vorgeschichte, Erfindung und erste Entfaltung der abstrakten Malerei, der legendäre Aufbruch des „Blauen Reiters", der sich als das folgenreichste Ereignis der neueren Malerei erwiesen hat. Es fragt sich, ob nicht gerade die erste Periode „danach", die lyrisch expressive Periode der „Improvisationen" die schönste und wichtigste in Kandinskys Schaffen geblieben ist. Die Ausstellung wurde ergänzt durch 50 Arbeiten von Gabriele Münter, die bis heute nicht so gewürdigt wird, wie sie es verdient, eben weil sie im Schatten eines Größeren steht.

Auf der Jahresversammlung des Kunstvereins erfuhr man interessante Details aus der internen Arbeit, aufschlußreich für den heutigen Kunstbetrieb, nicht nur in Hamburg. Welche Ausstellungen haben Erfolg? Ausschließlich die der großen, berühmten, längst anerkannten Maler. In Hamburg waren das: Picasso, Klee und Nolde. Diese drei Ausstellungen brachten Rekordbesuch, Rekordeinnahmen und eine Verdoppelung des Mitgliederbestandes. Mit den Überschüssen konnten die anderen, weniger attraktiven Ausstellungen finanziert werden. In der Versammlung gab es dann eine außerordentlich hitzige Debatte — nicht, wie man hätte erwarten können, über das Ausstellungsprogramm, das den einen immer zu avantgardistisch, zu „international" und den anderen gerade umgekehrt noch zu konventionell und von lokalen Rücksichten bestimmt erscheint, sondern um die vorgeschlagene Beitragserhöhung. Statt 12 Mark sollen jährlich 20 Mark bezahlt werden, und diese Differenz von 8 Mark bedeutet für viele Mitglieder ein wirkliches Opfer — eine überraschende Tatsache im Zeichen der Wirtschaftskonjunktur, von der die kunstinteressierten Kreise offenbar nicht sonderlich profitieren. Der Grund für die vorgeschlagene und schließlich auch angenommene Beitragserhöhung ist erfreulich: der Kunstverein will 1959 endlich mit dem lange geplanten Bau eines eigenen Ausstellungshauses beginnen. Er ist bisher in der Kunsthalle untergebracht, und dieses Provisorium erweist sich auf die Dauer als unerträglich. Zu jeder größeren Ausstellung, wie gerade jetzt wieder für Chagall, muß die ganze moderne Abteilung des Museums abgehängt werden.

Im Hamburger Künstlerclub „die insel" ging jetzt eine Ausstellungsreihe zu Ende, die Dr. Hanns Theodor Flemming veranstaltet hatte. Die vier Maler, die in diesem Rahmen ihre Hamburger Premiere erlebten, waren Bernard Schultze, Fritz Vordemberge-Gildewart, Gerhard Hoehme und K. O. Götz. Es ist einleuchtend, was diese Reihe bezweckte. Sie wollte die Spannweite heutiger ungegenständlicher Malerei aufzeigen, den Spielraum zwischen konstruktivistisch strengem und dynamisch bewegtem Gestalten und das Grenzgebiet zwischen Malerei und Plastik, in das die „Materialbilder" und die Farbreliefs gehören. Erstaunlich bei dieser Ausstellungsreihe war die Reaktion des „insel"-Publikums — von den Mitgliedern eines Künstlerclubs hätte man entschieden mehr Toleranz und Aufgeschlossenheit erwarten dürfen. Da wurden noch immer die gleichen Argumente vorgebracht, mit denen man vor genau 50 Jahren Kandinsky bekämpft hatte. Um Vorurteile abzubauen, hatte die „insel" im Anschluß an die Eröffnung der Götz-Ausstellung zu einer Diskussion über „Grenzen und Möglichkeiten der abstrakten Malerei" eingeladen. Wie immer man über solche Diskussionen unter Künstlern und Kritikern denken mag, in diesem Fall erwies sie sich doch als nützlich, weil nämlich durchaus verschiedene Ansichten zu Wort kamen und keinesfalls eine bestimmte „Richtung" der Malerei als die einzig mögliche herausgestellt wurde.

In den Hamburger Privatgalerien hat es in diesem Winter noch nicht viel Bemerkenswertes gegeben. Die Galerie Commeter hatte von Frankfurt die schöne Gedächtnisausstellung für Martin Bloch übernommen und zeigte anschließend Plastik und Graphik von Seff Weidl, die vorher in Braunschweig zu sehen waren. Der Bildhauer ist mit öffentlichen und privaten Aufträgen überhäuft und verdankt das offenbar seiner Begabung, moderne Tendenzen geschickt ins modisch Gefällige abzuwandeln. Vor allem Heiliger und Moore müssen als Vorbilder herhalten.

In der kleinen Kellergalerie von Birgit Sandner waren Bilder von Asger Jorn zu sehen, sehr unterschiedlich in der Qualität und kaum geeignet, den Ruhm des in Paris lebenden Dänen, der im letzten Sommer sogar auf der Brüsseler Ausstellung vertreten war, zu rechtfertigen. Die auf Jorn folgende Ausstellung brachte Schwarzweißgraphik in einer sehr reizvollen Mischung aus Paris, Köln und Hamburg, aus prominenten (Beckmann, Dubuffet) und weniger prominenten Namen.

Im Istituto Italiano debütierte ein begabter junger Hamburger: Alfred Klosowski. Es handelt sich ausschließlich um italienische Motive, die jedoch souverän in reine Malerei und Graphik übersetzt werden. Häuser und Oliven ergeben starkfarbige Ornamente aus kubischen, runden und spitzen Formen.

Ein anderer junger Hamburger, Reinhard Drenkhahn, war während des Januar Gast im Studio für moderne Kunst des Oldenburger Schlossmuseums, das von Dr. Herbert Wolfgang Keiser geleitet wird. Schon mit seiner ersten Ausstellung in Hamburg hatte Drenkhahn einen ungewöhnlichen Erfolg. Er erhielt im Frühjahr 1958 das Stipendium des Lichtwark-Preises. In Oldenburg sah man fast ausschließlich Bilder aus dem letzten Jahr, von älteren Arbeiten nur wenige seiner langgestreckten, gespachtelten Strandbilder. Mit Intensität hat er sich in bestimmte Themenkreise vertieft, die von realen Objekten angeregt sind: etwa der Ofenstein, der sich als runde Brandstelle auf der verrußten, geäderten Fläche abzeichnet, oder die Ankerklöse, diese eigentümliche Verbindung von Metall und Holz, oder die farbigen Vorgänge an einem Stück Mauer. Eine radikale und inspirierte Malerei — ohne modische Allüre.

Zum erstenmal in Deutschland ist jetzt eine umfassende Ausstellung von Alfred Manessier zu sehen. Dr. Werner Schmalenbach hat sie für die Kestner-Gesellschaft organisiert. Von Hannover geht sie weiter ins Museum Folkwang nach Essen und anschließend nach Den Haag, Turin und Zürich. Diese großen, klar gegliederten Bildarchitekturen sind Andachtsbilder in einem neuen, unkonventionellen Sinn. Im Auftrag der katholischen Kirche in Frankreich hat Manessier eine ganze Reihe von Glasfenstern und ganzen Fensterwänden ausgeführt. Einige Entwürfe für Kirchenfenster waren in Hannover mitausgestellt. Sie bedeuten eine wichtige Ergänzung, weil gewisse Eigentümlichkeiten der Bilder Manessiers, die starken, dunklen Konturen und die Transparenz der Farben, das durchscheinende Licht aufs engste mit der Glasmalerei zusammenhängen.

Gottfried Sello

Oskar Schlemmer: **Briefe und Tagebücher**
Albert Langen-Georg Müller, München 1958.

Am 4. September vergangenen Jahres wäre Oskar Schlemmer 70 Jahre alt geworden. Zu seinem Gedächtnis versammelten sich an diesem Tag bei seiner Witwe, die von allen Freunden „Tut" genannt wird, einige Menschen, die ihm zu Lebzeiten nahegestanden hatten. Zu gleicher Zeit erschienen seine Briefe und Tagebücher in einer von Tut Schlemmer besorgten Ausgabe bei Langen-Müller, der auch die Tagebücher Max Beckmanns verlegt hat. Diese gewähren Einblick in die Situation eines deutschen Künstlers während der Emigration; hingegen erfahren wir aus Schlemmers Aufzeichnungen von den Nöten eines schöpferischen Menschens, der den vielleicht noch dornigeren Weg der inneren Emigration gegangen ist.
Während seiner Studienzeit an der Stuttgarter Akademie befreundete sich Schlemmer mit Willi Baumeister und vor allem mit dem Schweizer Otto Meyer-Amden, an den viele seiner Briefe gerichtet sind. 1916 wurde sein „Triadisches Ballet" uraufgeführt. Es bestand aus drei Abteilungen, die erste war heiter burlesk, die zweite festlich getragen, die dritte mystisch phantastisch. Die Kostüme bestanden teils aus wattierten Stoffteilen, teils aus starren kaschierten Formen, die farbig oder metallisch behandelt waren. Das Triadische Ballet machte Schlemmers Namen bekannt. Als Gropius das Bauhaus ins Leben rief, machte er Schlemmer zum Leiter für Wandmalereien. Später übernahm Schlemmer die Werkstatt für Holz- und Steinbildhauerei, und als das Bauhaus 1925 nach Dessau übersiedelte, begründete und leitete er die Bauhausbühne.
In Schlemmers Briefen sprudelt eine ergiebige Quelle für die Geschichte des Bauhauses, dieser vielumkämpften, viel geschmähten und für die moderne Kunst nicht hoch genug zu bewertenden Institution. Ständig von politischen Manövern und wirtschaftlichen Schwierigkeiten bedrängt, durch interne Meinungsverschiedenheiten und Eifersüchteleien in Atem gehalten, befand sich das Bauhaus eigentlich immer im Zustand der Krise.
Schlemmer zeigte sich in seinen Briefen und Tagebüchern oft als objektiver Kritiker der Verhältnisse und Menschen des Bauhauses. So berichtet er Otto Meyer über den Antagonismus zwischen Gropius, dem Direktor, und Itten, dem Lehrer:
„. . . Gropius ist ein ausgezeichneter Diplomat, ein Geschäftsmann und Praktiker; er hat innerhalb des Bauhauses ein ausgezeichnetes Privatbüro, und die Aufträge sind Villen für Berliner. Berlin und der Geschäftsbetrieb dazu, daraus Aufträge, halb oder kaum begriffen von den Schülern (denen Gropius damit den Einstieg in die Praxis erleichtern will), sind nicht die besten Voraussetzungen für Bauhaus-Arbeiten. Itten hat Recht, wenn er hier angreift und den Schülern die Stille der Arbeit sichern will. Gropius aber sagt, daß wir uns nicht abseits des Lebens und der Wirklichkeit stellen dürfen, welche Gefahr (wenn es eine ist) bei Ittens Methode besteht, daß zum Beispiel Schülern der Werkstatt Meditation und Riten wichtiger sind als die Arbeit. Itten will den Handwerker erziehen, dem Beschaulichkeit und Denken über die Arbeit wichtiger ist als diese und der den Nachbarn um seinen schönen Laden nicht beneidet. Gropius will den lebens- und arbeitstüchtigen Menschen, der in der Reibung mit der Wirklichkeit und in der Praxis reift. Itten will das Talent, das in der Stille sich bildet, Gropius den Charakter in dem Strom der Welt (und das Talent dazu)."
Reaktionäre Quertreibereien in Weimar bestimmten Gropius 1925 das Bauhaus nach Dessau zu verlegen, wo das politische Klima besser zu sein schien. Doch die internen Kämpfe gingen dort weiter. 1928 trat Gropius zurück. Sein Nachfolger wurde der Schweizer Hannes Meyer, der zusammen mit einigen Schülern das Bauhaus im kommunistischen Sinne aktivieren wollte. Auch die Bauhausbühne, die Schlemmer am Herzen lag, sollte politisiert werden. Schlemmer lehnte diese Forderung ab und verließ 1929 das Bauhaus. Von Ende 1929 bis 1932 war er an der Akademie in Breslau tätig, deren Schließung am 1. April 1932 durch eine Notverordnung erfolgte. Schlemmer erhielt eine Berufung an die Vereinigten Staatsschulen nach Berlin. 1933 wurde er fristlos entlassen.
Warum war er eigentlich diffamiert? Er begriff es nicht. — Um billiger zu leben zog er sich aufs Land in Südbaden zurück. Ein ostfriesisches Schaf versorgte ihn und die Seinen mit Milch. Er wollte wieder malen. Wie aber? Man nannte ihm als erwünschte und vorbildliche Künstler: Kanoldt, Schrimpf, Lenk. Schlemmer hatte andere Vorstellungen von Kunst. Seurats stille Monumentalität schwebte ihm als Leitstern vor. Eine Ausstellung bei Möller in Berlin gab ihm neuen Auftrieb. Doch bald darauf erreichte ihn die Nachricht, daß er auf der Münchner Ausstellung „Entartete Kunst" vertreten sei. Damit war sein Schicksal als Maler in Deutschland besiegelt. Emigrieren? Dazu konnte er sich nicht entschließen. Um des lieben Brotes willen, arbeitete er in einem Stuttgarter Malergeschäft, später in einer Lackfabrik in Wuppertal. Anfang 1943 erkrankte er schwer. Am 13. April des gleichen Jahres starb er in Baden-Baden, aufgerieben durch den Kampf in einer ihm feindlichen Umwelt. Seine letzte Tagebucheintragung lautete: „. . . Die Kunst nicht für eine Auswahl aus der Welt zu halten, sondern für deren restlose Verwandlung ins Herrliche hinein . . . (Rilke)." L. Z.

Leopold Zahn: **Eine Geschichte der modernen Kunst**
Malerei, Plastik, Architektur. 251 S., 171 Textabbildungen, 132 einfarbige und 16 mehrfarbige ganzseitige Reproduktionen.
Verlag Ullstein, Berlin. Ganzleinen 29,— DM.

Nachdem ausgerechnet Sedlmayr mit seiner „Revolution der modernen Kunst" die Reihe der Taschenbücher über dieses Thema eröffnen konnte, ließ der Ullstein-Verlag 1956 eine „Kleine Geschichte der modernen Kunst" aus der Feder eines ihrer besten Kenner folgen. Leopold Zahn gelang es, auf dem knappen Raum von 150 Kleinseiten einen gedrängten Abriß der gesamten westlichen Kunstentwicklung (einschließlich Nordamerikas) seit dem Jugendstil zu geben. Eine stupende Leistung, bei der allerdings die Malerei vor Plastik und Architektur mit 4/5 des Platzes den Hauptanteil bestritt.
Durch den Erfolg des Taschenbuchs ermutigt, ließ der Verlag 1958 das gleiche Thema noch einmal folgen. Zahn holt diesmal weiter aus. Er läßt die neue Malerei schon bei Constable und Delacroix beginnen. Dann spannt er den Bogen des Impressionismus von Manet bis Cézanne. Gauguin, van Gogh und Seurat sind als die zeitgenössischen Gegenspieler zusammengefaßt, wobei von jedem dieser „Outsider" eine Richtung des 20. Jahrhunderts ihren Anfang nimmt. An Gauguin knüpfen die Symbolisten an, an van Gogh die Expressionisten und Fauves, an Seurat ein Teil der Kubisten und späteren Konstruktivisten. Die Jahrhundertwende selbst, in der sich Stile und Einflüsse vielfältig zu überschneiden beginnen, wird an ihren repräsentativen Zeitschriften lebendig gemacht: in der „Revue blanche" begegnen sich literarischer und malerischer Symbolismus, im „Pan" und in der „Jugend" wird den französischen und englischen Vertretern des neuen Stils ein deutsches Forum geschaffen, und in Österreich bringt die üppige Zeitschrift „Ver sacrum" die Wiener Sezession in den Vordergrund, für die Gustav Klimt vor allem repräsentativ wird.
Munch und Hodler sind als die großen Einzelgänger nicht recht einschmelzbar. Zahn sieht sie als die Repräsentanten bisher stumm gebliebener Länder. Munch steigert den Individualismus des fin de siècle ins beinah Neurotische. Seine pathetische Lebensangst strahlt auf verwandte Gemüter aus, auf die Wiener Schiele und Kokoschka, aber auch auf den später so andersartigen, jungen Beckmann.
Expressionisten und Fauves werden in einem wichtigen Kapitel konfrontiert. Die Anfänge Kandinskys werden im Zusammenhang mit den Fauves gesehen, was nur den Nachteil hat, daß man im Abschnitt über den „Blauen Reiter" ihre Biographien vergeblich sucht.
Das Kapitel über den „Surrealismus und die jüngste Phase der modernen Malerei" muß sich mit verhältnismäßig knappem Raum begnügen. Zahn hat sich hier auf wenige Hauptmeister konzentriert, während im Taschenbuch noch Nebengrößen wie Labisse, Delvaux, Margritte und Wiemken neben einigen weniger bekannten Engländern Erwähnung finden. Daß die im Zusammenhang mit Chagall als „peintres juifs" abgehandelten Maler wie Pascin, Marcoussis, Kiesling wegfielen, erscheint vertretbar, während man Soutine heute gern stärker hervorgehoben sähe.
Bei der neuesten Malerei, die ja noch kaum durch historische Distanz filtriert ist, wird es immer schwieriger, eine Auswahl zu treffen, die alle Kenner zufrieden stellt. Die Korrekturen, die hier der Autor gegenüber dem Taschenbuch vornahm, fielen zu Ungunsten der „neuen Welt" aus, insofern Pollock und Riopelle nun nicht mehr vorkommen. Auch der Neo-expressionismus eines De Kooning oder Appel fand noch keine Aufnahme.
Gegenüber der gewaltigen Stoffülle der Malerei, die vom Verfasser bewundarungswürdig gemeistert wurde, fällt die Auswahl bei der Plastik etwas leichter, weil das Angebot an guten Bildhauern von vornherein geringer ist. Für die „humanistische Tradition" wie auch den Expressionismus werden verhältnismäßig viel deutsche Meister herangezogen. Im Kapitel „Plastik als freie Schöpfung" kommt dafür das Ausland zu Wort, wobei Archipenko, Gonzalez, Brancusi, Zadkine, Laurens, Moore, Butler und Chadwick monographisch behandelt werden. Lipchitz dagegen kommt etwas zu kurz, zumal im Verhältnis zu dem im gleichen Kapitel ausführlich gewürdigten Henri Gaudier-Brzeska, der schon mit 24 Jahren gefallen ist.
Im Architekturteil bestechen vor allem die historischen Kapitel. Um das gesamte Bauschaffen der Länder nach dem zweiten Weltkrieg auszubreiten, fehlte es an Platz. Der Autor beschränkte sich hier auf Italien und Deutschland, nachdem wichtige Leistungen, vor allem in den USA, schon im Zusammenhang mit den Biographien von Wright, Neutra, Mies van der Rohe, Gropius und Le Corbusier zur Sprache kamen.
Auf jeder Seite des Buches überrascht die umfassende Kenntnis des Materials, das immer aus historischer Nähe betrachtet wird. Zahn ist ein Meister der richtig plazierten Anekdote und der gut ausgewählten Künstlermeinung. Ohne

viel zu theoretisieren, läßt er die Zeitgenossen selbst zu Worte kommen, nicht nur die Künstler, auch ihre literarischen Freunde oder kunstkritischen Gegner. Dadurch gewinnt der Text eine Lebensnähe, die langatmige Analysen oder weltanschauliche Spekulationen überflüssig macht. Andererseits gelingt es dem Verfasser, schwierige Phänomene wie den Kubismus oder Dadaismus allgemeinverständlich darzulegen, wobei er auf eine künstlerische Wertung der Ergebnisse manchmal bewußt verzichtet. Dem Leser wird hier nicht jede Selbstbetätigung abgenommen. Trotzdem spürt man, daß überall ein verläßlicher Qualitätsmaßstab waltet. Für Leopold Zahn gibt es keinen „Verlust der Mitte", weil sich ihm die vielen Aspekte der modernen Kunst um eine n e u e Mitte formieren.

Juliane Roh

Herbert Read: **Kunst und Gesellschaft**
Mit zwei Farbwiedergaben, 40 einfarbigen Tafeln und 12 Textabbildungen.
Forum-Verlag, Wien und Frankfurt.

Es handelt sich um eine bestens illustrierte Übersetzung von „art and society", der erweiterten englischen Auflage von 1956. Der Verlag erwarb sich hohes Verdienst, gerade dieses Werk den Deutschen zugänglich zu machen. Ist es doch eines der bewegendsten Bücher, die man heute einem Gebildeten in die Hände geben kann, falls er sich profunde Gedanken über die zentrale Bedeutung der Kunst im Lebensganzen, und über deren sich wandelnde Funktion in der menschlichen Gesellschaft machen will. Der Essayist und Dichter Herbert Read spricht hier als Anthropologe und Religionswissenschaftler, sowohl soziologisch wie psychologisch, indem er den menschlichen Kunsttrieb von den Höhlen Altamiras bis zu den Schöpfungen Picassos an uns vorüber ziehen läßt. Niemals verzettelt er sich in Einzelheiten, wahrt vielmehr dauernd den vertiefenden Einblick in die Grundlagen der verschiedenen Epochen, die durch die jeweils letzten Vorstellungen und Werte gegeben waren. Im Gegensatz zu H. G. Wells, dem modernen Panlogisten, erblickt der Mystiker Read in der Kunst die jeweils entscheidende Aussage, während Wells, der Shakespeare allein in einer Fußnote erwähnt, in den Künsten nur eine „Zierde des Lebens" sah. Die spezifische Tiefenbedeutung aller Kunst wird für Read im Laufe der Geschichte sogar größer und erreicht heute, trotz vieler Mißverständnisse des Publikums, vielleicht sogar ein Maximum, für eine Zeit, in der kirchliche und metaphysische Bindungen schwinden.
Read beginnt mit einem Kapitel über „Kunst und Magie", von frühesten Höhlenbildern zum Geometrismus der Neusteinzeit führend, immer profund ins Wesen dieser Einstellung lotend. In einem Kapitel „Kunst und Mystizismus" werden die Äußerungsformen der Buschmänner und Neger, also die Kunsttypen der „Wilden", aber auch der Skythen erörtert. Ein dritter Abschnitt gilt den Hochreligionen der Semiten, Griechen und Christen, samt dem Buddhismus und der allmählichen Rationalisierung dieser Daseins-Deutungen, wobei auch ein Blick auf die Geschichte des Bilderstreites geworfen wird. Dann folgt die „weltliche Kunst" mit ihrer Hervorkehrung der Individualität, dem Aufkommen des Porträts und der Spaltung zwischen Kunst der Elite und der Masse. Die neuesten Grundlagen der Gestaltung, die heute wahrhaft aktuell sind, werden als „Kunst und Unbewußtes" zusammengefaßt, mit neuer Individual- und Gruppenpsychologie, z. T. auch mit der Lehre Freuds verbunden, die der Verfasser aber einschränkt. Die heutigen Ismen sind in einem letzten Kapitel unterbaut, nachdem sich der pädagogische Weitblick Reads in einem Essay über „Kunst und Erziehung" bewähren konnte.
Fast allen Thesen des Autors kann man zustimmen. Für ihn ist bezeichnend die Verbindung von Modernität und Sinn fürs Gleichbleibende in den verschiedenen Epochen. Es gibt heute kaum ein Buch, das so tief anregt, über die konstante Bedeutung aber auch den Funktionswechsel der Künste innerhalb der Menschheitsgeschichte nachzudenken, selbst wenn man einmal einer Behauptung widersprechen muß. Read redet nur ganz ausnahmsweise als terrible simplificateur, niemals aber, was man im Bereich der Künste heute öfters erleben kann, als terrible complicateur.

Franz Roh

Carola Giedion-Welcker: **Constantin Brancusi**
240 Seiten, 157 Abb., davon 74 ganzseitig und 1 farbig, Reproduktionen größtenteils nach Originalaufnahmen Brancusis.
Benno Schwabe & Co., Basel/Stuttgart, 1958, DM 48,—.

Mit diesem Band liegt nun die seit langem überfällige Monografie über den größten Bildhauer der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor, die nach den vorbereitenden Arbeiten von Christian Zervos und David Lewis für lange Zeit abschließende Dokumentation des Werkes von Constantin Brancusi. Es darf gleich vorweg gesagt werden, daß dieses Buch in äußerer Gestalt und innerem Gehalt dem Persönlichkeitsbild des großen Künstlers angemessen ist. Es gibt eine Gesamtschau des Brancusischen Werkes aus persönlicher Sicht und objektiviert dieses zugleich mit einer Vollendung, wie sie in der neueren Buchproduktion selten ist. Die Verfasserin ist dem Werke Brancusis seit Jahrzehnten verbunden. Vor mehr als zwanzig Jahren schon erkannte sie dessen exemplarische Bedeutung und schuf Maßstäbe für seine gültige Beurteilung. Mit den revolutionären Tendenzen unserer Zeit vertraut (Frau Giedion-Welcker schrieb Bücher über den Dadaismus, über Joyce, Arp und Klee), verstand sie es, eine Synopsis dieses Werkes, das nach dem Tode des Künstlers vom französischen Staat, seinem jetzigen Besitzer, in geradezu empörender Weise vernachlässigt wird, im Zusammenhang mit den entscheidenden künstlerischen Taten unseres Jahrhunderts zu geben. Zug um Zug geht Frau Giedion-Welcker dem vielschichtigen und in seiner Konsequenz doch einfachen Werk Brancusis nach, von den Anfängen unter dem Einfluß Rodins über die verschiedenen Fassungen der Grabplastiken bis zu den großartigen Reihen, in denen in immer neuen und von Brancusi jeweils original verstandener und gestalteter Variation einem gleichbleibenden Thema symbolische Kraft in künstlerischer Vollkommenheit verliehen wurde. Zu seinem Freunde Ezra Pound hat Brancusi einmal gesagt: „Alle meine Arbeiten gehen auf fünfzehn Jahre Arbeit zurück. Ich könnte zwar täglich etwas Neues beginnen, aber wie enden . . .?"
So hat Carola Giedion-Welcker die wenigen Themen auch im Zusammenhang behandelt und dokumentiert: die von der „Schlummernden Muse" von 1906 bis zum „Weltenanfang" von 1924 vollzogene Formenklärung, die von der Knabenfigur „Die Qual" von 1906 bis zur Mlle. Pogany von 1931 verlaufende Entwicklung, die verschiedenen Fassungen der „Prinzessin X" und der „Leda", die unnachahmlichen Formen des Seehunds oder Mirakels und in letzter Vollendung die Reihe der Vogelplastiken. Doch geht die Entwicklung weiter. Brancusi fand neue Grundformen oder besser Ursymbole: seit 1928 schuf er die Fische, seit 1924 die Hähne, seit 1941 die Schildkröten. Daneben entstanden Holzskulpturen wie „Der verlorene Sohn" von 1914, die „Chimäre" von 1915 bis 1918, die „Hexe" von 1914 bis 1923, „Adam und Eva" 1917 und 1921, die „Endlose Säule" seit 1920 sowie zahlreiche weitere Einzelwerke. In den Band wurden ferner die Ölbilder, Gouachen und Zeichnungen Brancusis aufgenommen. Bedeutsam ist vor allem, daß auch die in Anordnung und Gegenüberstellung hervorragend gebrachten Aufnahmen des Buches vom Künstler geschaffen wurden, also die Sicht der einzelnen Werke zeigen, die Brancusi für wesentlich hielt. Darüber hinaus sind viele dieser technisch vielleicht nicht immer vollkommenen Aufnahmen künstlerische Fotografien, die Ausdruck der Fähigkeiten dieses in alle Bereiche ausstrahlenden Genies sind. Eine entscheidende Bereicherung erfährt der Band durch Selbstäußerungen Brancusis sowie durch die Dokumentation von Gesprächen, die die Verfasserin während ihrer zahlreichen Begegnungen mit dem Künstler geführt hat. Auch diese Mitteilungen sind von eminenter Wichtigkeit, um es mit einem Wort von Manuel Gasser im Klappentext zu sagen: „Jede Nachricht vom Menschen Brancusi hat unmittelbaren Bezug auf seine Arbeit; und jedes Urteil über das Werk ist zugleich ein Beitrag zum Charakterbild des Künstlers." Dem Band sind weiterhin ein Bericht über die Beerdigung Brancusis von Henri Pierre Roche, dem langjährigen Freund und Sammler des Künstlers, die Protokolle eines in den Jahren 1926 bis 1928 mit den Zollbehörden der Vereinigten Staaten von Nordamerika geführten Prozesses, bei dem es um die Anerkennung des Kunstcharakters der Werke Brancusis ging, eine Biographie, eine Bibliographie und ein chronologisches Verzeichnis der Plastiken Brancusis beigegeben.
Wenngleich die Verfasserin im Vorwort betont, es würde erst „. . . im Lauf der kommenden Zeit möglich sein, eine ausgreifende Gesamtwürdigung von Mensch und Werk zu verwirklichen", ist hier doch eine seltene Gesamtschau von hohem Niveau gegeben worden, die in nächster Zukunft kaum wieder erreicht werden dürfte. Es mag sein, daß die Kunstwissenschaft sich eines Tages verstärkt den Details des Brancusischen Werkes zuwenden wird und auch im Hinblick auf Einflüsse und Herkunft zu detaillierteren Resultaten kommt (es wäre auch eine exaktere Untersuchung der von Brancusi geformten Aussagewelten dringend zu wünschen), doch wird dieses großartige Buch immer als Quellenmaterial oder als Ausgangspunkt späterer Arbeiten herangezogen werden müssen. Es handelt sich hier um eines der wenigen Bücher, die aus innerer Anteilnahme geschrieben wurden. Zugleich erschließt dieses Werk einen neuen Forschungsgegenstand, kurz es ist ein Buch, in dem Wahrhaftigkeit und Genauigkeit in der sachlichen Beurteilung vereint sind, ja in dem das eine das andere bedingt.

Udo Kultermann

Fernande Olivier: **Neun Jahre mit Picasso.** 165 S. mit vielen Reproduktionen von Bildern, Zeichnungen, Fotos etc.
Diogenes Verlag, 16,90 DM.

„Picasso et ses amis" ist der Originaltitel der Erinnerungen, die Fernande Olivier, die erste Gefährtin Picassos, 1933 in Frankreich veröffentlichte. Leider mußte dieser zurückhaltende Titel in der deutschen bzw. schweizerischen Übersetzung einem unzutreffenden, aber sensationelleren weichen: „Neun Jahre mit Picasso." Die Verfasserin hält in ihren Erinnerungen kaum etwas von ihrem persönlichen Leben mit Picasso fest, sondern versucht, sich selbst ganz in den Hintergrund stellend, kritisch ein Bild des Freundes- und Künstlerkreises zu entwerfen, der sich in der Zeit zwischen 1905 und 1913 um Picasso bildete. Es ist die Zeit der Anfänge Picassos in Paris, seiner materiellen Not und des langsamen Aufstiegs zu Erfolg und Ruhm. Im Rückblick erscheint sie in der Sicht Fernande Oliviers als eine Zeit, deren glückhafte, wenn auch nicht ungetrübte Erinnerung mit Wehmut erfüllt. Aber weit davon entfernt, sentimental auszugleiten, haben ihre Aufzeichnungen einen betont kritischen Zug,

der manches Subjektive nicht ausschaltet und zuweilen recht boshaft wird. Kurze Bemerkungen über Intelligenz und Begabung der einzelnen Künstler fallen lakonisch und definitiv. Marie Laurencin, auf die die Verfasserin immer wieder zurückkommt, ist zweifellos der härtesten Mißbilligung ausgesetzt. Aber auch an Picasso selbst werden nachteilige Züge betont. Dies fügt dem Buch den etwas unangenehmen Beigeschmack von Ressentiments bei. Den größten Raum aber nehmen geistreiche Charakterisierungen und Schilderungen oft amüsanter Begebenheiten ein, die den Leser sofort wieder versöhnlich stimmen.
Leider beeinträchtigt die steife, wenig kunstvolle Übersetzung von Gertrud Droz-Rügg den lebendigen Fluß der Erzählung.
Das Buch erschien in der geschmackvoll ausgestatteten Reihe „Atelier", mit der der Diogenes Verlag eine Sammlung von Dokumenten zur Kunst unseres Jahrhunderts vorlegt.

ka. f.

Große Kulturen der Frühzeit, Herausgeber Helmuth Th. Bossert
H. H. von der Osten: Die Welt der Perser
Walther Wolf: Die Welt der Ägypter
Friedrich Matz: Kreta, Mykene, Troja
Hartmut Schmökel: Ur, Assur und Babylon
Margarethe Riemenschneider: Die Welt der Hethiter
Gustav Kilpper-Verlag, Stuttgart, Band je DM 24,50.

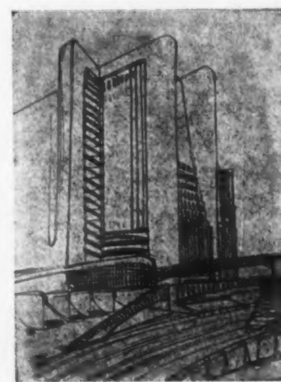
Jeder Band vereint historische Darstellung, künstlerische Wertung mit ausführlichen Tafeln, einem umfangreichen Bilderteil, der Zeittafel und dem Literaturnachweis, ohne daß der allgemeinverständliche Charakter dieser Gesamtdarstellungen verleugnet würde. Es liegt in der Eigenart der Frühkulturen, daß die Kunstschätze eine entscheidende Wissensquelle bilden, weil die Schrift entweder nicht entziffert ist oder die Urkunden nicht ausreichen, um ein schlüssiges Gesamtbild der damaligen Epoche zu entwerfen. Freilich gilt das schon bei Babylon und Assur, bei Ägypten nur noch bedingt, denn hier fließen auch die schriftlichen Überlieferungen reichlich. Der Band Ägypten, der mit einer Fülle hervorragender Fach- und popularwissenschaftlicher Literatur — bis zu Emil Ludwigs Nilroman — wetteifert, ist ein überzeugendes Beispiel, wie durch Rekonstruktionen, Grundrisse, Flugbild und Modelle über die problematische Kunstfotografie hinaus ein plastisches Anschauungsbild für den Laien zu entwerfen ist. Dieser Band hält sich stark an die historische Beschwörung, während der Band über die Hethiter, den Helmuth Th. Bossert eingeleitet hat, die bildende Kunst stärker auswertet, aber, verglichen etwa mit Bachofen, unzulänglich für diese Frühkunst. Doch füllt dieser Band eine Lücke aus, da dieses große Volk, das eine Schlüsselstellung in der Vorzeit Kleinasiens innehat, zu wenig bekannt ist. Die Forschung betritt hier ein solch weites Feld von Fragezeichen, Zweifeln, Möglichkeiten, daß eine abschließende Wertung wie in der ägyptischen Kunst noch geraume Zeit beanspruchen wird. Immerhin sind hier Elemente einer eigenen, naturnahen, räumlichen Kunst herausgearbeitet: wer das Museum in Ankara besucht, oder im Naturtempel von Yazilika ay war, der zweifelt keinen Augenblick, daß wir es hier nicht mit minder entwickelter Kunst zu tun haben, sondern mit einer blockigen, wuchtigen Ausdruckskraft, die mit der modernsten Bearbeitung des Steins unserer Plastiker wie Wotruba, Marino Marini, Mario Negri, Moore, Arp verwandt ist: für die hethitische Kunst könnte man eine Zeit der Entdeckung, ja der Mode voraussagen. Die Zusammenhänge dieser Kunst mit Indien, die angesichts des Volks der Mitanni mit ihrer indischen Herrenschicht in Mesopotamien (2. Jahrh. v. Chr.) naheliegend sind, scheinen bisher völlig unerforscht. Davon ist auch in diesem Band keine Rede.
Aufschlußreich ist der Band über Kreta, Mykene und Troja, in dem Friedrich Matz den jetzigen Wissensstand gerade vom Künstlerischen her meisterhaft ausgebreitet hat. Der Band liest sich wie der Triumph der Archäologie, und wir können nur betonen, daß hier unerschöpfliche Fundquellen für die künftige Plastik zu erschließen und auszuwerten sind. Matz sieht den Zusammenhang zur Gegenwart, der den Sachwalter der gegenwärtigen Kunst besonders angeht. „Es war ein seltsames Zusammentreffen, daß diese Denkmäler gerade in den Jahren des aufkommenden Jugendstils bekannt wurden, für die auch ein neugewonnenes, oft geradezu enthusiastisches Verhältnis zur ostasiatischen Kunst charakteristisch war." (S. 86).
Ebenso aufschlußreich, wenn auch nicht ganz so ergiebig, ist die Deutung der altpersischen und sasanidischen Kunst. Man kann das Mittelalter ohne Kenntnis der Sasaniden nicht entschlüsseln. Und ebenso ist Persepolis eins der erregendsten Phänomene der früh-eklektischen Kunst, weil dem Hellenismus und Rom voraus, die übrigens bis in unsere Gegenwart hinein wirksam geblieben ist. Das kommt in der Darstellung der persischen Paläste und dieser imperialen Synthese von Jonien bis Indien ausgezeichnet zur Geltung: auch hier öffnen sich Horizonte, die uns bisher fern lagen, freilich ohne daß wir dieselbe schöpferische Anregung wie bei Kreta oder den Hethitern erwarten dürften. Da aber das Verhältnis von Europa und Asien mehr und mehr in unseren Gesichtskreis rückt, ergänzt dieser Band die Forschungen Altheims von einer ganz anderen Seite. Die Kunst Sumers gehört zu den Weltwundern. Nicht umsonst hat sie bis zu den Assyrern und Kretern Kleinasien beherrscht. Es ist wie die Kunde aus einer Märchenwelt der Vorzeit, die verschollen ist.
In dieser Kunst fehlen ebenso wie in der kretischen alle Willenselemente. Sie ist Empfängnis schlechthin. Schmökel spricht von „expressionistischer Kunst" — anläßlich der Sitte, Statuen in den Tempel zu tragen, die stellvertretend vorm Götterbild die Andacht verrichten. Wo immer wir diese Kunst berühren — Herrlichstes vereint das British Museum in London — überwältigt etwas Beglückendes. Demgegenüber erscheint das rationalere Akkad-Babylon als ein wenn auch großer, aber in der Substanz geringerer Formenschatz, und vollends die glatte, beherrschte, allzu „souveräne" Kunst der Assyrer. Der Ritter Schiltberger berichtet 1400 nach Christi: „In dem Königreich Babylon bin ich auch gewesen . . . die Mauer ist 200 Ellen hoch und 50 Ellen dick. Das Wasser des Euphrates rinnt mitten durch die Stadt, sie ist aber nun alle zerstört und ist keine Wohnung mehr da . . ."
So sprechen wir, wie Schmökel, von „überalterten und erstarrten Formen", obwohl im nahen Indien all diese Formen bruchlos bis zur Gegenwart weitergelebt haben, und ebenso bis auf jüngst in China. Die historischen Kerbschnitte in den einen Stamm der Überlieferung, den Leopold Ziegler früh als Einheit erkannt hat, sollten nicht darüber hinwegtäuschen, daß die künstlerische Kraft dieser Kulturen wieder zum Leben erweckt werden kann und auf keinen Fall tot ist. Merkwürdig erloschen scheint mir die Kultur, die ihre Monumente am reinsten bewahren konnte: die ägyptische. Es ist nicht das endgültig Vergangene, was uns Rätsel aufgibt, sondern das seltsam weiter Wesende an diesen Kulturen.
Der Band Syrien und Palästina ist im Druck. Er wurde Anton Jirku anvertraut. Bossert sollte aber auch Altindien, Etrurien, das Land der ersten Philhellenen, Mexico und Peru einbeziehen, womöglich auch gewisse Frühkulturen Afrikas, und zum Abschluß einen vergleichenden Band womöglich selbst schreiben, in dem die rätselhaften Bezüge dieser Frühzeit, die heute Gegenstand so vieler Spekulationen von Evola bis zu den Atlantisforschern bilden, koordiniert, zusammengeschaut werden.

Egon Vietta

Umbro Apollonio: **Antonio Sant'Elia**
Il Balcone. Milano 1958.

Es gibt nur einen futuristischen Architekten von Bedeutung: Antonio Sant'Elia, der achtundzwanzigjährig am 16. Oktober 1916 an der Karstfront fiel, ein Opfer des ersten Weltkriegs wie der gleichfalls jung verstorbene Boccioni, die genialste Begabung unter den Futuristen. 1914 hatte er das Manifest der futuristischen Architektur unterzeichnet, das manche in die Zukunft weisende Ideen aussprach; aber Sant'Elia konnte ihnen nur auf dem Papier Gestaltung geben. Als Deutschland, Österreich, Frankreich, England und die Vereinigten Staaten bereits die Inkunabeln der neuen Baukunst geschaffen hatten, hielt Italien noch immer an der Manipulierung mit den Requisiten der historischen Stile fest. „Sant'Elia allein", schreibt Umbro Apollonio, „kommt das Verdienst zu, begriffen zu haben, daß neue Wirklichkeiten neue architektonische Bedeutungsmerkmale zur Verfügung stellen." Die Grenzen, die der Begabung Sant'Elias gesetzt waren, übersieht sein Monograph keineswegs, und es erscheint ihm nicht ohne Grund, daß keines seiner Projekte zur Ausführung kam, und daß ein Einfluß auf die nach ihm kommende Architektur von seinem Wirken kaum ausging. Nur einige wenige Architekten in Rußland, die gleich nach der Oktoberrevolution den neuen revolutionären Geist auch in der Architektur demonstrieren wollten, schlossen sich der futuristischen Stilrichtung Sant'Elias an.
Für die dem einleitenden Essay U. Apollonios folgenden Dokumente, unter denen sich auch das Manifest „L'architettura futurista" vom 11. Juli 1914 befindet, zeichnet Leonardo Mariani verantwortlich.

d. n.



Sant'Elia

NOTIZBUCH DER REDAKTION

Die Toten

Der Stockholmer Museumsdirektor Professor Otto Sköld starb im Alter von 64 Jahren. np.

Die Witwe des Malers Henri Matisse starb 86jährig in Paris. Das Haus, in dem der Künstler seine letzte Lebenszeit verbrachte und wo er 1954 starb, hinterließ sie der Stadt Nizza. np.

Personalia

Prof. Dr. Kurt Martin, Generaldirektor der bayrischen Staatssammlungen, feierte am 31. Januar seinen 60. Geburtstag.

Der Bildhauer Gerhard Marcks begeht am 18. Februar seinen 70. Geburtstag.

Professor Gerhard Graupner von der Technischen Hochschule Hannover vollendete am 29. Januar sein 60. Lebensjahr.

Professor Hoffmann-Lederer, der Leiter der Vorlehre an der Werkkunstschule Darmstadt, wurde am 3. Februar 60 Jahre alt.

Der Maler Emil Schumacher, Hagen, ist als Professor an die Staatl. Hochschule für bildende Künste in Hamburg berufen worden.

Der Maler K. O. Götz, Frankfurt, ist an die Staatl. Kunstakademie Düsseldorf, Hochschule für bildende Künste berufen worden.

Zum Direktor der Mannheimer Kunsthalle wurde als Nachfolger des im vorigen Jahr verstorbenen Dr. Walter Passarge der bisherige kommissarische Leiter der Kunsthalle, Dr. Heinz Fuchs, berufen.

Preise

Der Conrad von Soest-Preis für 1958 wurde in Münster in Westfalen Josef Albers zuerkannt, der in Bottrop in Westfalen geboren ist und in den Vereinigten Staaten lebt. np.

Den Darmstädter Kunstpreis für 1959 erhielt der 1923 geborene Maler Peter Steinforth in Darmstadt. Die mit dem Geldpreis von 5000 DM verbundene Ausstellung der Werke des Preisträgers soll in der Darmstädter Kunsthalle in der zweiten Hälfte des Jahres stattfinden. np.

Professor Hans Scharoun wurde für seine „überragenden Leistungen als Gestalter moderner Bauten" mit der Bronze-Plakette für das Jahr 1958 der Freien Akademie der Künste in Hamburg ausgezeichnet.

Allgemeines

Neben einer großen Willi Baumeister-Gedächtnisausstellung, die zur Zeit der Kunst- und Museumsverein Wuppertal veranstaltet, zeigt der Sammler Karl Ströher in seinem Hause in Darmstadt, Hobrechtstr. 6, zum Gedenken an den Maler, der am 22. Januar 70 Jahre alt geworden wäre, eine Ausstellung wichtiger Arbeiten Baumeisters aus seinem Besitz.

Eine Lindenholzfigur aus der Gegend Würzburgs ist mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit als ein Werk von Tilman Riemenschneider identifiziert worden. Die Figur soll etwa in den Jahren 1515—1518 entstanden sein.

Malerei aus Israel ist der Titel einer Ausstellung, die der Kölner Kaufmann Walter M. L. Roggendorf bei einer Reise als Kunstliebhaber arrangiert hat und bis zum 7. Februar in der Kölner „Brücke" zeigen ließ.

Ihr 25jähriges Bestehen feiert die 1934 in Köln gegründete und seit 1943 in Wuppertal ansässige „WOENSAMPRESSE" — Werkgemeinschaft Deutscher Grafiker.

Ein dritter Transport mit Kunstschätzen aus Berliner Museen, die bei Kriegsende von der Roten Armee in die Sowjetunion gebracht wurden und jetzt zurückgegeben werden, ist aus Moskau auf dem Berliner Ostbahnhof eingetroffen. Der Transport enthielt antike Skulpturen, Gemälde und westeuropäische Kleinkunst.

Die Stelle des Direktors der Staatlichen Kunstschule Bremen ist zum 1. April öffentlich ausgeschrieben. Die Bewerbungen müssen bis zum 15. Februar vorliegen. Der bisherige Direktor, Professor Kurt Schulze, hat zum 31. März gekündigt.

Polen hat als ersten ausländischen abstrakten Maler Emilio Vedova, Venedig, ausgestellt. Die Ausstellung zeigte Ölbilder, Pastelle, Collagen und Zeichnungen des Malers aus den Jahren 1936—1958. Sie fand im Ausstellungspalast Warschau und anschließend im Nationalmuseum Posen statt.

Der Bundesverband der Deutschen Industrie hat eine Lehmbruck-Stiftung ins Leben gerufen, mit deren Hilfe in Duisburg ein nach dem dort geborenen Bildhauer benanntes Museum für moderne Skulptur errichtet wird. Mit dem Bau wird auf Grund eines Entwurfs von Dr. Manfred Lehmbruck jetzt begonnen. Im vergangenen Jahr wurden bereits Werke von Blumenthal und Toni Stadler für das Museum angekauft, jetzt wurde die Erwerbung 3 weiterer Skulpturen beschlossen, der großen Bronze „Grand Amphion" von Henri Laurens, einer Pomona von Marino Marini und einer 1,30 m hohen Bleiplastik „La Toupie" (Der Kreisel) von Germaine Richier mit einem von Hans Hartung gemalten Hintergrund. np.

Der Bildhauer Sinken aus Schöneiche hat sich als politischer Flüchtling in West-Berlin gemeldet. Ihm war zum Vorwurf gemacht worden, daß er beim Aufbau der während des Katholikentages im August in Ost-Berlin gezeigten Ausstellung „Christliche Kunst der Gegenwart im Schutz der Kirche" eine „feindliche" Kunst unterstützt habe. (a. e.)

Der Kunstbesitz Max J. Friedländers kommt im März bei Paul Brandt in Amsterdam zur Auktion. Unter den Bildern ist ein Altarflügel des älteren Holbein, Werke des Meisters von Kappenberg, Pourbus, Liebermann, unter den Zeichnungen solche niederländischer Meister, ferner vierzehn Zeichnungen von Menzel, darunter Bleistiftskizzen, die Johannes Brahms darstellen. np.

Der Magistrat der Stadt Frankfurt am Main beabsichtigt, im Juli 1959 eine Ausstellung zu veranstalten, die den Einfluß von Malern und Bildhauern russischer Herkunft auf die Malerei des 20. Jahrhunderts deutlich machen soll. Die Ausstellung wird vom 3. Juli bis 9. August 1959 in den Ausstellungsräumen des Karmeliterklosters gezeigt werden. Die Zusammenstellung hat der Maler Eberhard Steneberg, Frankfurt a. M., übernommen. Weiterhin zeichnet die Adolf- und Luisa-Haeuser-Stiftung verantwortlich. Die Namen der beteiligten Künstler sind: Archipenko, Chagall, Charchoune, Sonia Delaunay-Terk, Naum Gabo, Natalie Gontcharova, Jawlensky, Kandinsky, Lanskoy, M. Larionov, Lissitzky, Malewitsch, Mansouroff, Pevsner, Poliakoff, Pougny (Puni), de Staël, Zabotin, Zadkine. An die Kunstausstellung ist eine Dokumentarausstellung angeschlossen mit Plakaten, Büchern, Bühnenbildern, Figurinen, Keramik, Stoffentwürfen, Architekturentwürfen usw.

Die bisher größte Ausstellung des Lebenswerkes von Marc Chagall wurde am 6. Februar in der Hamburger Kunsthalle eröffnet. Sie enthält 175 Ölgemälde und rund 100 Gouachen, ferner plastische und keramische Arbeiten. Die Ausstellung wird später nach München und Paris weiterwandern.

Die II. Documenta-Ausstellung in Kassel findet von Ende Juli bis Anfang Oktober dieses Jahres statt und wird von der Documenta-Gesellschaft mbH getragen. Neben den in unserem letzten Heft aufgeführten Namen gehören dem Arbeitsausschuß Prof. Arnold Bode, Kassel, Dr. Werner Schmalenbach, Hannover, und Dr. Eduard Trier, Köln, an. Der Schwerpunkt der Ausstellung wird auf der Generation der heute 30—50jährigen liegen. Die Malerei und die in Großfotos präsentierte Architektur wird im Kasseler Museum Fridericianum untergebracht werden, die Plastik in der Orangerie Auepark, Druckgrafik soll im Bellevue-Schlößchen gezeigt werden.

Das Manifest des sogenannten „Psychosomatismus" wurde nicht, wie in unserem jüngsten Südwestdeutschen Kunstbrief irrtümlich berichtet, anläßlich der Platschek-Ausstellung im Atelier Rauls, Stuttgart, sondern aus Anlaß einer privaten Veranstaltung des Bildhauers O. H. Hajek herausgegeben.

Ausstellungen

Aachen
Suermondt-Museum, Wilhelmstr. 18: März „Limburgische Künstler".

Baden-Baden
Kunsthalle: 21. 2.—22. 3. „Gustav Karl Beck, Fritz Hundertwasser, Heinz Leinfellner".

Berlin
Galerie Meta Nierendorf, B.-Tempelhof, Manfred-von-Richthofen-Str. 14: 26. 1.—19. 3. „Siegfried Kühl, Ölbilder, Gouachen, Zeichnungen, Grafik".
Haus am Waldsee, B.-Zehlendorf, Argentinische Allee 30: 24. 1.—1. 3. „Rolf Nesch".

Bielefeld
Kunstsalon Otto Fischer, Obernstr. 47: 2.—28. 2. „Paul Kamper, Ölbilder und Grafiken. Dietrich Mohr, Plastiken".

Bochum
Bergbau-Museum, Vödestr. 28: 15. 2.—15. 3. „Ignatius Geitel, Wolfgang Kreuter, Tempera, Ölgemälde, Glasfenster, Plastiken".

Braunschweig
Kunstverein: Februar/März „Junge Braunschweiger".

Bremen
Paula Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstr.: 31. 1. bis 2. 3. „Walter Stallwitz, Mannheim, Ölbilder und Aquarelle". 14. 2.—23. 3. „Rudolf Sokol, Alfred Horling, Irmelin Scheidt, Bremen, Malerei, Grafik, Plastik".

Darmstadt
Kunstverein: 14. 2.—15. 3. „Karl Kunz, Gemälde".

Dortmund
Museum am Ostwall: 25. 1.—22. 2. „Bauen und Formen in Holland".

Dresden
Staatl. Kunstsammlungen: Bis 31. 3. „Der Menschheit bewahrt".

Duisburg
Kunstkabinett Duisburger Bücherstube, Neuburger & Co.: Januar/Februar „Jupp Lückeroth, Köln, Ölbilder".

Düsseldorf
Galerie 22, J. P. Wilhelm, Kaiserstr. 22: Ab 13. 2. „Bram Bogart".
Kunstkabinett Hans Trojanski, Blumenstr. 11: 5. 2. bis 15. 3. „Farbige Zeichnungen von Walter Ophey".
Galerie Schmela, Hunsrückenstr.: Februar „Tinguely".
Kunsthalle: 9. 1.—15. 2. „E. W. Nay, Ölbilder, Aquarelle, Gouachen, Grafik".
Graphisches Kabinett Weber, Grabenstr. 11: 4. bis 25. 2. „G. J. Friedlaender, Paris, Radierungen".
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42/I: 10. 1.—28. 2. „Heinrich Campendonk (1889—1957), Klee, Macke, Marc".

Düren
Leopold-Hoesch-Museum, Hoeschplatz: 18. 1.—15. 2. „Rolf Curt, Berlin, Malerei und Grafik".

Essen
Stuttgarter Hausbücherei, Kettwiger Str. 20—22: 21. 1. bis 17. 2. „Werner Graeff, Essen".

Frankfurt
Galerie Olaf Hudtwalcker, Kl. Bockenheimer Str. 12: 24. 1.—4. 3. Rolf Nesch, Farbige Handzeichnungen, Radierungen, Lithographien und Metalldrucke".
Galerie am Dom, Saalgasse 3: 4.—28. 2. „Theo Wilhelm, Hamburg, Malerei".
Frankfurter Kunstverein, Haus Limpurg im Römer: 4. 2.—1. 3. „Hermann Lismann (1878—1943), Gedächtnisausstellung zum 80. Geburtstag, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen".
Zimmergalerie Franck, Vilbeler Str.: 29. 1.—17. 2. „Heinrich Wildemann, Stuttgart, Ölbilder". 19. 2. bis 10. 3. „Junge Hamburger Maler: Trautl Beermann, Jens Cords, H. H. Steffens, Karl Goris".
Kunstverein: 24. 1.—28. 2. „Rolf Nesch".
Galerie Daniel Cordier, Taunusanlage 21: 3. 2. bis Mitte März „Henri Michaux".
Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath: 20. 1.—14. 2. „Guido La Regina, Ölbilder und Gouachen".

Fulda
Galerie Junge Kunst, Kanalstr. 52: 14. 2.—8. 3. „Karlfried Staubach, Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen".

Hagen
Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hochstr. 73: 2.—15. 3. „Julius Bissier, Hagnau".

Hamburg
Kunsthalle Altbau: 6. 2.—22. 3. „Marc Chagall".
Galerie Commeter, Hermannstr. 37: 3.—28. 2. „Wolf Reuther, Paris, Gemälde".
Künstlerclub „Die Insel", Alsterufer 35: Ab 12. 2. „Walter Schnackenberg, München". Ab 10. 3. „Bruno Goller, Düsseldorf".
Bücherhalle Winterhude Wasserturm Stadtpark: 21. 1.—1. 3. „Jean Somville, Brüssel, Grafik".
Kunsthalle, Räume für Hamburger Künstler: 24. 1. bis 15. 2. „Hans Hermann Steffens, Malerei".

Hameln
Der Kunstkreis, Von-Dingelstedt-Str. 4: 2.—8. 3. „Barbara Haeger, Plastik und Grafik".

Hannover
Galerie für moderne Kunst: 23. 1.—22. 2. „Geyger".

Heidelberg
Kunstverein, Gartenhalle des Kurpfälzischen Museums: 18. 1.—15. 2. „Karl Rödel, Malerei".

Karlsruhe
Galerie Gallwitz, Karl-Friedrich-Str. 26: 6. 2. bis Mitte März „Otto Mueller, Grafik von 1915—1930". Kunstakademie, Lichthof: Ab 13. 1. „Herbert Kitzel, Ölbilder und Grafiken".

Kassel
Kunstkabinett Lometsch: Februar „Erwin Exner, Lagrain, Aquarelle und Grafik".
Kunst- und Museumsverein, Domhof 8: 22. 2. bis 15. 3. „Karl Krause, Wuppertal".
Studio für Neue Kunst: 15. 2.—8. 3. „Harry Kögler, Berlin".
Galerie Weiss, Gräfestr. 40: 11. 1.—11. 2. „Jürg Spiller, Basel, Ölbilder".

Köln
Galerie J. & W. Boisserée, Drususgasse 7—11: 26. 1. bis 27. 2. „Jonquières, Paris".

Leverkusen
Städt. Museum Schloß Morsbroich: 22. 1.—1. 3. „Ernst Weil".

Mainz
Haus am Dom: 26. 3.—14. 4. „Neue Gruppe Rheinland-Pfalz, Malerei, Plastik, Grafik".

Mannheim
Kunsthalle: 30. 1.—22. 2. „Rolf Müller-Landau, Gemälde und Aquarelle".

Mülheim
Städt. Museum, Leineweberstr. 1: 31. 1.—21. 2. „Heinz Oeltjen, Rüstringen, Gemälde und Gouachen".

München
Stuttgarter Hausbücherei, Marienplatz 26/I: 4. 2. bis 7. 3. „Olaf Gulbransson".
Die neue Sammlung, Prinzregentenstr. 3: 3. 2. bis 15. 3. „Henry van de Velde".
Haus der Kunst: 13. 3.—5. 4. „Marzotto-Preis-Ausstellung".
Galerie van de Loo, Maximilianstr. 7: 20. 1.—16. 2. „Anja Decker, Rupert Stöckl".
Städt. Galerie: Ab 16. 1. „Emilio Greco".

Münster
Westf. Kunstverein: 25. 1.—15. 2. „Wettbewerbsausstellung ‚Jung Westfalen 1959' für Bildhauer. Serigraphien Willi Baumeisters".

Nürnberg
Fränkische Galerie: Februar „Xaver Fuhr, Bilder und Aquarelle".

Oberhausen
Städt. Galerie, Glasterrasse am Hotel Ruhrland: Februar „2000 Jahre chinesische Malerei — Wanderausstellung der UNESCO".

Osnabrück
Museum: 8. 2.—8. 3. „Worpswede — gestern und heute. Vom Naturalismus zur Abstraktion".

Recklinghausen
Städt. Kunsthalle: 24. 1.—15. 2. „Hap Grieshaber — 100 Holzschnitte und Werke seiner Freunde und Schüler".

Saulgau
Museum „Die Fähre": 1. 3.—5. 4. „Ikonen, Hinterglasbilder und das Miserere von Rouault".

Solingen
Deutsches Klingenmuseum: 8. 2.—15. 3. „Karo Bergmann, Gemälde. Siegfried Dorschel, Zeichnungen. Kuo Ta-wei, farbige Tuschzeichnungen".

Stuttgart
Galerie Senatore, Charlottenplatz 6: 27. 1.—10. 2. „Felix Goll, Malerei".
Württ. Kunstverein, Schellingstr. 6: 24. 1.—15. 2. „Maria Caspar-Filser, Gemälde".
Galerie im Hause Behr, Hindenburgbau: Februar „Hubert Berke".

Tübingen
Technisches Rathaus, Ausstellungsraum: 13. 2.—15. 3. „Der Deutsche Holzschnitt (1420—1570). 100 Einblattholzschnitte aus dem Besitz des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg".

Ulm
Kunstverein: 8. 2.—8. 3. „Gabriele Cena, Rom".

Wiesbaden
Galerie Renate Boukes, Bismarckring 28: 6.—28. 2. „Strukturelle Malerei von Bischoffshausen".
Städt. Museum: 11. 1.—1. 3. „Frankfurter Sezession" — veranstaltet vom Nassauischen Kunstverein.
Atelier Christa Moering, Martinstr. 6: 15. 1.—15. 2. „J. Hughes, Gemälde und Siebdrucke".

Witten
Märkisches Museum: 1.—22. 2. „Engelbert Mainzer, Aachen; Theo Pfeil, Köln, Gemälde und Temperabilder".

Wuppertal
Galerie „Palette", W.-Barmen, Sedanstr. 68: 1. 2. bis 15. 3. „Hans Bassfeld, Wülfrath".

AUSLAND

Basel
Galerie D'Art Moderne, 5 Aeschengraben: 17. 1 bis Ende Februar „Woty Werner, Bildteppiche".
Atelier Riehentor, Riehentorstr. 14: 23. 1.—24. 2. „Appel, Mathieu, Riopelle, Aquarelle und Gouachen".

Bern
Kunstmuseum: 31. 1. bis Anfang April „Das 17. Jahrhundert in der französischen Malerei".

Eindhoven
Stedelijk van Abbemuseum, Bilderdijklaan 10: 21. 1. bis 2. 3. „Die Geißel des Krieges. Radierungen und Zeichnungen von Callot, Goya, Dix, Picasso und Moore".

Lausanne
Galerie Kasper, rue de la Paix 4: 3.—14. 2. „Dessins".

Leiden
Akademiegebäude der Reichsuniversität, Rapenburg 73: 26. 1.—28. 2. „Informelle Kunst".

London
Beaux Arts Gallery, 7 Bruton Place, W. 1: Februar „John Bratby, Gemälde".
Ben Uri Gallery, 14 Portman Street, W. 1.: März „Lottie Reizenstein, Farbzeichnungen. Vier Plastiker".
Gimpel Fils, 50 South Molton Street, W. 1.: Februar „Alfred Reth, Retrospektive 1908—1958". 3.—28. 3. „James Hull, Gemälde, Hubert Dalwood. Plastiken".
I. C. A. Gallery, 17 Dover Street, W. 1.: 19. 2. bis 21. 3. „Acht Deutsche Maler, Brüning, Gaul, Dahmen, Schultze, Schumacher, Platschek".
Lefevre Gallery, 30 Bruton Street, W. 1.: März „Anne Redpath, Gemälde".
Lord's Gallery, 26 Wellington Road, N. W. 8.: März „Gemälde, Zeichnungen, Plastiken aus dem 19. und 20. Jahrhundert".
New Vision Centre Gallery, 4 Seymour Place, Marble Arch, W. 1.: 16. 2.—7. 3. „Diana Madgett und Joseph Pendle, Gemälde".
Roland, Browse & Delbanco, 19 Cork Street, W. 1.: 19. 2.—26. 3. „Neue Gemälde von Norman Adams; erste Einzelausstellung von Bernard Kay".
Tate Gallery, Millbank, S. W. 1.: 24. 2.—22. 3. „Neue Amerikanische Malerei".
Arthur Tooth & Sons, 31 Bruton Street, W. 1.: 17. 2. bis 7. 3. „Heute und Gestern".
The Trafford Gallery, 119 Mount Street, W. 1.: Bis Ende Februar „Winterausstellung von Gilbert Speechley".
Whitechapel Art Gallery, High Street, E. 1.: Bis 22. 2. „Bilder für Schulen".

Mailand
Galleria d'Arte del Naviglio, via Manzoni 45: Ab 24. Januar „Scanavino".

Paris
Galerie H. Le Gendre, 31 rue Guénégaud: 12. 2. bis 5. 3. „Francis Bott, neue Gouachen". 6.—28. 3. „Kantor ‚Cracovie'".
Galerie Stadler, 51 rue de Seine: 17. 2.—15. 3. „Saura, Gemälde".
Galerie Furstenberg, 4 rue Furstenberg: 3.—17. 2. „A. Bálint".
Galerie de France, 3 rue Fauburg St. Honoré: Ab 16. Januar „Gonzalez".

Rom
Galleria Nationale d'Arte Moderna, Valle Giulia: Ab 30. Januar „Amadeo Modigliani (1884—1920)".
Galleria Schneider, Rampa Mignarelli 10: 5.—18. 2. „Kurt Weinhold, Kollektivausstellung, Öl, Aquarell, Grafik".

York
York Art Gallery: Februar—März „Kurt Schwitters".

Zürich
Galerie Chichio Haller: 15. 2.—15. 3. „Grafik von Dubuffet, Estève, Miró, Poliakoff, Ubac".

EINBANDDECKE UND SCHUBER FÜR DAS KUNSTWERK

Einer Anregung aus Leserkreisen folgend, haben wir nicht nur die bisher gewohnte Einbanddecke herstellen lassen, sondern auch einen Schuber mit klappbaren Innenteilen, in dem der Jahrgang griffbereit und übersichtlich aufbewahrt werden kann, ohne daß er gebunden zu werden braucht. Dies erspart dem Besteller die Buchbinderkosten, wenngleich naturgemäß der Schuber im Preis um einiges teurer ist als die Einbanddecke, die wie bisher DM 3,50 kostet.
Der Preis des Schubers beträgt DM 9,60 je Stück und wird bei direkter Bestellung an den Verlag portofrei geliefert. Anfragen bitten wir zu richten an AGIS Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, oder an Ihre Buchhandlung.

